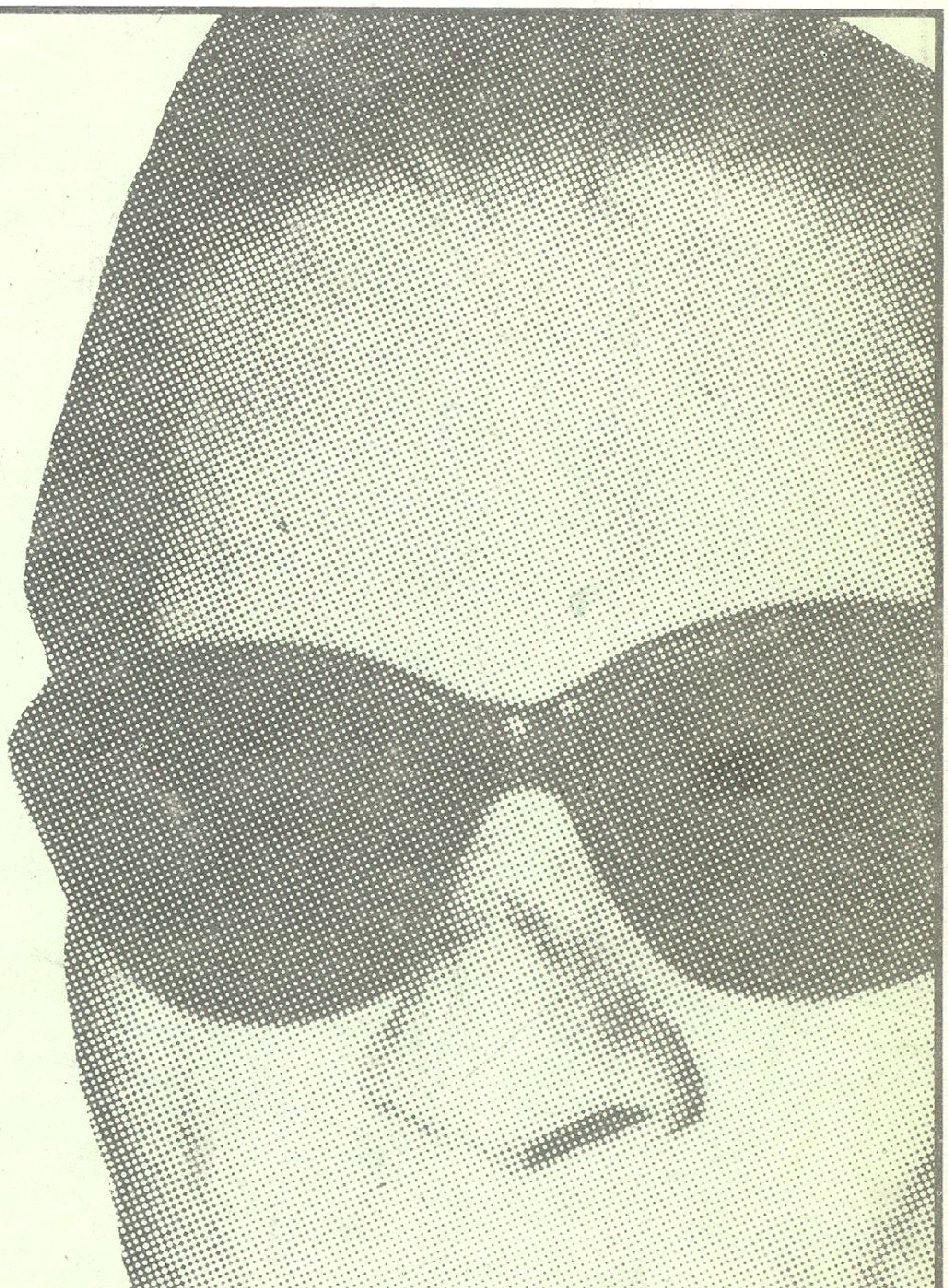
مجلة الفكر والفن المعاصر

القاهرة

العدد (١٤٩) إبريل ١٩٩٥



النص الكامل
لكتاب
فى الشعر الجاهلى

ق

التحقيق.. والتنوير

ق

ديكارت الغائب
عن
طه حسين

القاهرة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية
دوريات إهداء

العدد (١٤٩) أبريل ١٩٩٥

الثمن في مصر: جنيهان

الثمن في الخارج

العراق ـ ١٥٠٠ فلس ـ الكويت ١,٢٥٠ دينار ـ قطر١٥ ريالا ـ البحرين ١,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٧٥ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٧٠٠ ق ـ تونس ٤ دينار ـ الجزائر ٢٨ دينارا ـ المغرب ٤٠ درهما ـ اليمن ١٠٠ ريال ـ ليبيا ١,٦ دينار ـ الإمارات ١٥ درهما ـ سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا ـ لندن ٤٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات في مصر :

عن سنة (١٢ عددا) ٢٤ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددًا] :

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولارا، هيئات ٥٢ دولارا شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولارا، هيئات ٧٠ دولارا شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصا للمجلة، وتعبر عن آراء أصحابها ولاترد في حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالي شكري

مدير التحرير

عبده جبير

المستشار الفني

حلمي التوني

السكرتارية الفنية

التحرير

مهدي محمد مصطفى

التنفيذ

صبري عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

المحررون

فتحي عبد الله

السماح عبد الله

المواجهات ٥
الفصول والغايات ٢١
المراجعات ١١٩
الإيقاعات والرؤى ١٦١
المحاورات ١٨٩
الاشارات والتنبيهات ٢٠٧

٢ ـ القاهرة ـ ابريل ـ ١٩٩٥

من المحرر

درس شاهين

صبري حافظ

قد صدر حكم الاستئناف فى قضية فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين بإعادة عرضه فى دور السينما المصرية. وكانت العاصمة العربية دمشق قد قررت عرضه فى دور السينما السورية. ومازال الفيلم يعرض إلى الآن فى ثلاث من دور السينما الباريسية. وهذا هو أحد معانى ثورة الاتصال والمعلومات، فلم يعد ممكنًا حجب أحد الأعمال الفكرية أو الفنية عن جميع الناس فى وقت واحد، أو للأبد. وإنما يمكن حجبها عن بعض الناس لبعض الوقت، فقط. حتى الأعمال التى صدرت بشأنها أحكام قضائية تمنعها من التداول، فإنها بعد زمن طال أو قصر عرفت طريقها إلى النور، كمئات بل آلاف الأشرطة واللوحات والقصص والأشعار التى صادرتها - وربما صادرت أصحابها - أجهزة الاتحاد السوفيتى السابق وأقطار المنظومة الاشتراكية السابقة، كذلك ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية وكل بلد حكمته الشمولية فى يوم من الأيام.

لا مستقبل للمنع والكبح والتحريم والمصادرة والقمع والإرهاب، فالأفكار والقيم لا تموت وإنما هى تعيش بقدر ما تملك فى ذاتها من مقومات الحياة. أما الأفكار والقيم التى لا تملك هذه المقومات، فإنها تموت دون قتل أو اغتيال.

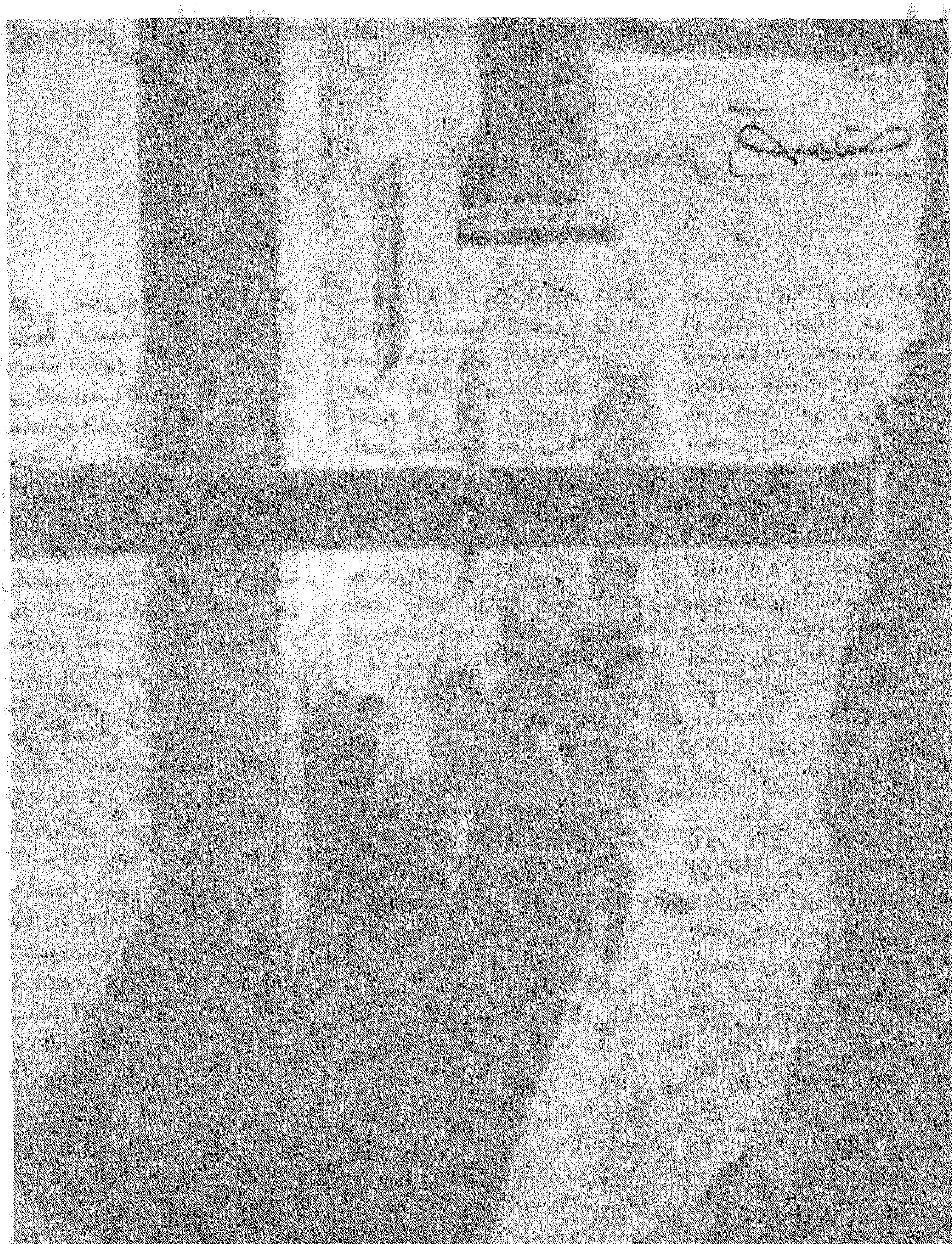
غير أنه لابد من الوقوف تحية وإجلالا للقضاء المصرى كلما أصدر حكمًا إلى جانب الحرية. ومن المفيد التذكير دائماً بأن كتاب الشيخ على عبد الرازق «الإسلام وأصول الحكم» لم يصادره القضاء.

كذلك كتاب طه حسين «فى الشعر الجاهلى» الذى نعيد نشر نصّه الكامل فى هذا العدد لم يصادر قط. ولا كتاب «لماذا أنا ملحد» لإسماعيل أدهم. أما كتاب لويس عوض «مقدمة فى فقه اللغة العربية» فقد أيدت المحكمة أمر الضبط الذى أصدرته جهة أمنيّة ولم تأمر بمصادرته. هذه الأعمال كلها وغيرها سرعان ما عرفت طريقها إلى النور بفضل قضاة مصريين مستنيرين بالعقل فى تفسير القانون. ولا يستندون فى أحكامهم لغير القانون من إرهاب متشح بثياب الدين أو السياسة أو المصالح. ولعل هذا الدرس من قضاة مصر العظام والذى يرسخ حقًا من حقوق الإنسان هو حق الاختلاف، لعله يضىء الطريق القويم لمن فى قلوبهم مرض.

بقيت الإشادة بحركة الثقافة المصرية بدءًا من وزارة الثقافة ورقابتها على المصنفات الفنية وتحالف الاتحادات والنقابات الفنية وجميع الكتاب والفنانين رغم اختلاف توجهاتهم الذين وقفوا إلى جانب «المهاجر» ويوسف شاهين وقفة رجل واحد ضد الظلام والإرهاب. هذا التضامن الجسور هو الذى هيأ الرأى العام المصرى والعربى والدولى لمعرفة «الرأى الآخر» حتى لا يتصور أحد أو يشيع أن مصر رفعت سنابك الخيول المتوحشة ضد حرية الفكر والتعبير.

وبالطبع «فالقضاء لا يتأثر بأية تظاهرات أو مقالات أو دعايات، ولكنه أيضًا لا يتأثر بأية فتاوى يضع فيها البعض أنفسهم مكان القانون. ولذلك كان هذا الحكم بالإفراج عن «المهاجر» ليضاف إلى تراث القانون المصرى باعتباره جزءًا لا يتجزأ من تراث العقل والتنوير فى مصر الحديثة.

ويبقى درس يوسف شاهين الذى على الرغم من أخطائه الفنية العديدة فى هذا الفيلم، فإنه كان فنانًا شجاعًا رائدًا يفتح الآفاق للسينما المصرية - والفكر المصرى - أمام الأفكار الكبيرة، فلم يكن وحده الذى ربح بهذا الفيلم، والمعركة التى دارت من حوله، بل كان الفائز الأول والأخير هو الثقافة المصرية. ■



للفنان زهران سلامة

المواجهات

رسائل إلى طه حسين

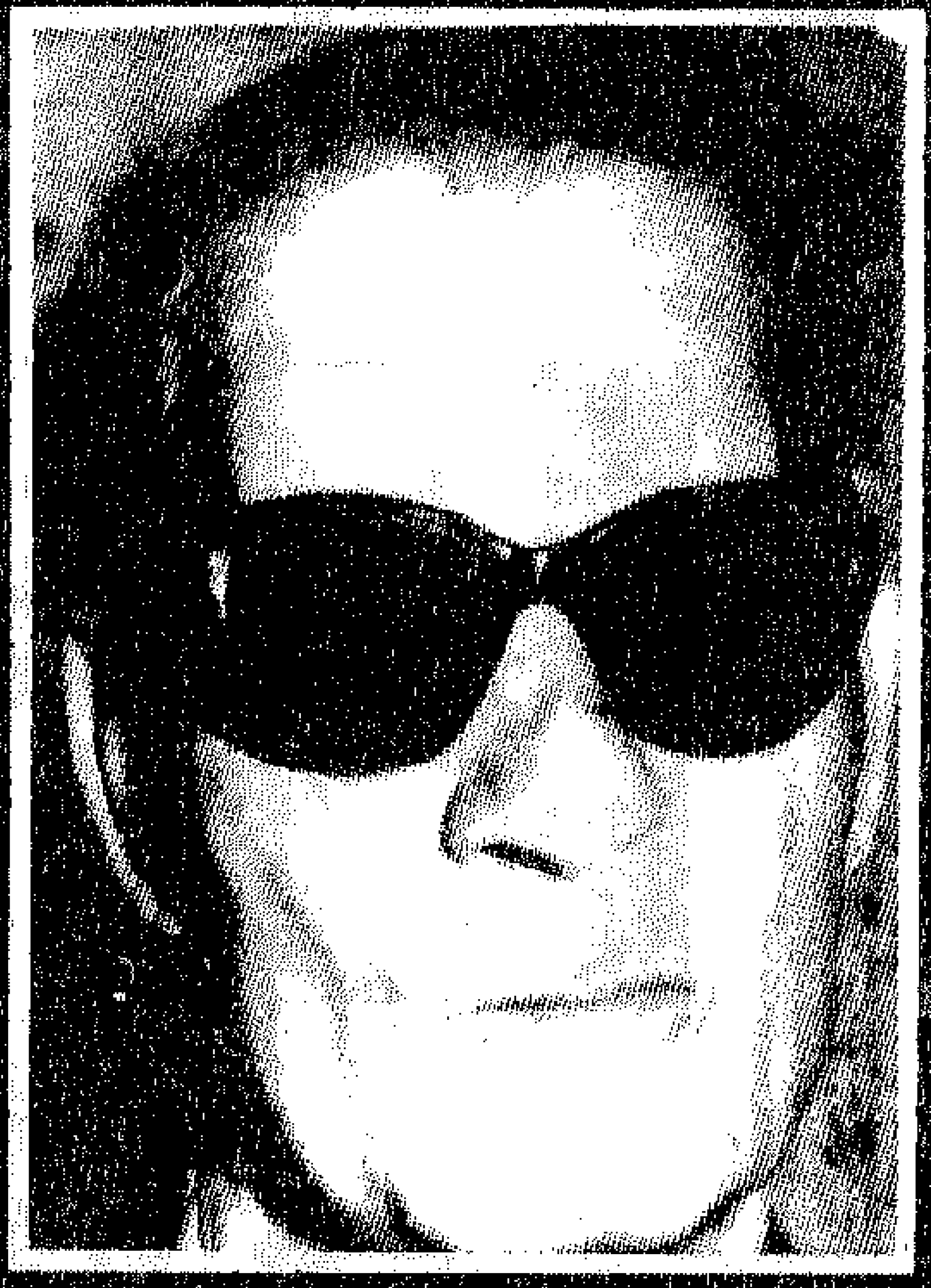
٦ رسائل سامي الكيالي وعبد الله الطيب إلى طه حسين، تقديم: نبيل فرج.
٩ [١] رسائل سامي الكيالي إلى طه حسين. ١٢ [٢] رسائل عبد الله الطيب إلى طه حسين.

سيدي العميد الأستاذ الجليل الدكتور طه حسين المحترم

رسائل
سامي الكيالي وعبدالله الطيب
إلى
طه حسين

المخلص

سيدي ومولاي الدكتور طه حسين



طـه حسـين

المخلص
عبدالله الطيب

القاهرة - أبريل - ١٩٩٥ - ٧/

رسائل
سامى الكيالى وعبدالله الطيب
إلى طه حسين

تقديم

نبيل فرج

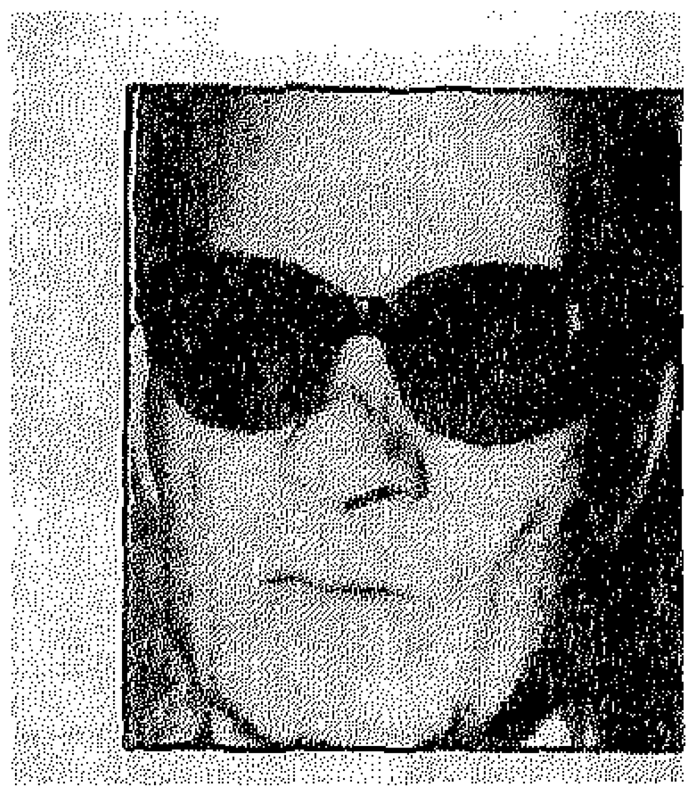
فلم يكن طه حسين مجرد كاتب يعيش حياة خاصة، فى برج عاجى، يحلق فى الفراغ، بعيدا عن المجتمع. ولكنه كان ظاهرة شاملة من ظواهر النهضة العربية الحديثة، المنفتحة على العالم، لا تتحصن بالأسوار العالية، تخوض المعارك الأدبية والسياسية، دفاعا عن الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية والعقلانية والتجديد والإبداع.. وكل ما يحقق الدولة العصرية، ويضىء عقولها وقلوبها بنور المعرفة الإنسانية.

وقد أتاحت له حياته الحافلة بالأحداث، داخل الجامعة وخارجها، وفى المجامع العلمية المختلفة، والمؤتمرات الدولية التى يدعى إليها، أن يعقد الصلات الشخصية مع عدد كبير من الكتاب والشعراء والنقاد والمفكرين والسياسيين والمستشرقين، التقى بهم فى مصر والوطن العربى وأنحاء العالم، وكان له تأثيره العميق فى كثير منهم.

وتعكس مكتبة طه حسين، التى تضم مئات الكتب المهداة إليه بأقلام أصحابها من المؤلفين والمترجمين والمحققين، هذه المكانة الرفيعة التى احتلها طه حسين فى نفوس المثقفين، وفى تاريخ الثقافة العربية المعاصرة.

من هؤلاء المثقفين الذين قدموا أنفسهم إلى طه حسين بدافع الحب والتقدير، وتبادلوا الرسائل معه، الكاتب السورى سامى الكيالى، والشاعر السودانى عبدالله الطيب.

وسامى الكيالى (١٨٩٨ - ١٩٧٢) كاتب كبير، اهتم فى مؤلفاته بالأدب المعاصر فى العواصم العربية، وبالأدباء العرب المعاصرين. ارتبط اسمه بمجلة «الحديث»



التى أصدرها فى حلب فى ١٩٢٧ واستمرت حتى ١٩٦٠، واستكتب فيها عددا كبيرا من الكتاب العرب. أحب مصر وثقافتها بدرجة لا تقاس بها غيرها، ونشر بعض كتبه فى القاهرة. بين هذه الكتب كتاب «الفكر العربى بين ماضيه وحاضره»، (مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، ١٩٤٣)، كتب مقدمته طه حسين.

وهذه المقدمة لم يرد ذكرها فى كتاب «أعلام الأدب المعاصر فى مصر، طه حسين(١)»، للدكتورين حمدى السكوت ومارسدن جونز.

كما كتب سامى الكيالى كتاباً عن طه حسين عنوانه «مع طه حسين» صدر الجزء الأول منه فى سلسلة «اقرأ» سنة ١٩٥٠، ثم أعيد طبعه مع الجزء الثانى المكمل له فى ١٩٧٣.

أما الشاعر السودانى عبدالله الطيب فشاعر تقليدى، صاحب مذهب أدبى مخالف لمذهب الكيالى، يتمسك فيه بالقديم. استكمل تعليمه العالى فى إنجلترا. إلا أن ثقافته الأجنبية لم تتجاوز السطح. وهو عاشق كبير لمصر.

كتب طه حسين عن ديوانه «أصداء النيل» فى كتابه «من أدبنا المعاصر» الطبعة الثانية، ١٩٥٩، وقدم كتابه «المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها» القاهرة، ١٩٥٥، معرفا باتجاهه الفنى المحافظ، فى لغته وصوره وأبنيته، بعكس الكيالى الذى يؤثر الجديد.

ولا شك أن ثقافة طه حسين التى مدت بصرها إلى الماضى، واتصلت بمنابع التراث، دون أن تنفصل عن العصر، هى التى منحته هذه القدرة على تذوق الإبداع فى تجلياته المختلفة، فيقدم سامى الكيالى بالعطف نفسه والتشجيع الذى يقدم به عبدالله الطيب، على الاختلاف الواضح بينهما.

كما أتاحت له هذه الثقافة الخصبة المتنوعة التى جمعت بين معارف الأزهر القديمة وعلوم السوربون الحديثة، أو بين حضارة الشرق وحضارة الغرب، أن يتذوق الأدب الشعبى من القصص والسير، مثلما يتذوق الأدب الرسمى فى عصوره المتتالية، والآداب الأوروبية.

وتعد رسائل سامى الكيالى وعبدالله الطيب إلى طه حسين، التى تنشرها «القاهرة» عن مخطوطاتها الأصلية، وثائق أدبية وتاريخية مهمة، فضلا عن أنها قطع أدبية رفيعة المستوى، تعرفنا بجوانب من شخصية الكاتبين، ومن أدبهما. كما أنها تميط اللثام عن أبعاد من علم طه حسين، ومن طبعه فى تعامله مع الأدب والأدباء، سيكون لها صداها فى نفوس القراء والمثقفين.

«١»

رسائل سامي الكيالي إلى طه حسين

سيدى العميد الأستاذ الجليل
الدكتور طه حسين المحترم

أهديكم تحيتى الخالصة وأبثكم عظيم شوقى واحترامى وبعد فقد أرسلت منذ يومين كلمة إلى السياسة.. عرضت فيها إلى عدوان الوزارة وتصرفات صدقى باشا معكم أرجو أن تكون قد نشرت واطلعتم عليها وأرجو أن لا يعدها سيدى العميد غلوا منى أو إسرافا فى الحب فإنما أنا أدافع عن فكرة أعتقد بها وأهدئ ثورة شعورى مما أصاب الأدب العربى فى شخصكم. ولكن هذه النزوات الطائشة لابد زائلة وستعودون قريبا إلى مركزكم فى الجامعة رغم كل هذه التصرفات الغاشمة. إن الشباب المثقف والهيئات العلمية فى سوريا تتعقب قضيتكم بكل اهتمام وليس أسفها من هذا الحادث بأقل من أسف الهيئات العلمية فى مصر. وإذا حرمت الجامعة من بحوثكم إلى حين فلن يحرم قراء العربية، خلال هذه الفترة، من دراساتكم الأدبية التى ستغمرون بها الصحف والمجلات وما «أحوج»(١) القراء إلى هذه الدراسات التى بدأتموها على صفحات «السياسة الأسبوعية». وأتجاسر الآن بطلب معاونتكم للحديث وأرجو - إن شاء سيدى العميد - أن تجيب على استفتاء الحديث: «هل المستقبل للشرق أم للغرب من الناحية الأدبية»، وأظنه لن يخيب رجائى فى هذه المرة. ثم هل يسمح الأستاذ للحديث بنشر بعض مباحثه التى قدمها لمؤتمر المستشرقين عن الجاحظ وغيره مما لا أذكره. وإذا يوجد ثمة مانع أرجو أن تخصنى بنسخة من هذه التقارير لتلاوتها فقط إذ لا أحب أن يفوتنى أى مبحث من مباحثكم القيمة. وفى الختام أرجو أن لا أكون ثقلت على أستاذى العظيم بهذه الطلبات واقبل سيدى تحياتى الخالصة واحترامى الأكيد.

المخلص الكيالى

*

أستاذنا الجليل الدكتور طه

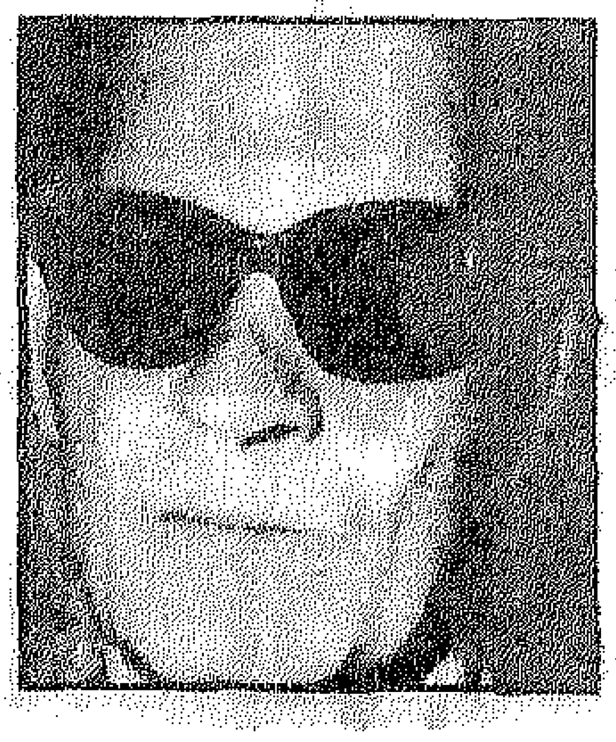
أخلص تحيتى وأصدق مودتى وأوفر احترامى وبعد فقد توقعت أن ألقى سيدى الأستاذ فى بيت مرى، وتوقع جميع أعضاء المؤتمر أن تكون جلساته ومحاضراته تحت رعايته، وانتظرنا مقدمه بفارغ الصبر ولكن الهفوة الرعناء التى بدرت من القائم بأعمال المفوضية اللبنانية والتى حرمت المؤتمر من سديد توجهاته والاستماع إلى محاضرته قد حزت فى نفوس الجميع. وقد كنت، علم الله، أكثر الناس حرصاً على لقاء سيدى الأستاذ لشوقى إليه وإلى أحاديثه من جهة، ولتحديد موعد معه لمحاضرة حلب من جهة أخرى، وقد حرمت مدينة سيف الدولة من محاضرته فى الموسم الماضى. وعلى كل فقد جئت الآن أجدد دعوتى وأرجو أن أفتتح الموسم فى أوائل شهر نوفمبر، فإذا لم يستطع الحضور فى هذا الشهر فليكن فى ديسمبر سنة ٩٥٤، والموسم سيستمر حتى أوائل مارس سنة ٩٥٥ وأنا أترك لسيدى تحديد الموعد الذى يلائمه. وأنتظر جوابه وموضوعه لإدخاله فى البرنامج الذى سيطبع. وأرجو أن لا تقع حلب فى الهفوة المريعة التى وقعت فيها بيروت..

وفى الختام أهدى سيدى الأستاذ أخلص ما أكنه له من حرمة ومودة صادقة

٥/١٠/٩٥٤

«سامى الكيالى»

*



رسائل إلى طه حسين

أستاذنا الجليل الدكتور طه

تحية طيبة وبعد فأنا عاتب كل العتب لإهمالكم الرد على رسائلى، لقد كتبت إليكم أكثر من مرة فلم أتلق أى جواب.. وقد أعذركم بكثرة مشاغلكم لوكان الأمر يتعلق بى أو بمقال لمجلتى ولكنى كتبت لسيدى الأستاذ فى موضوع عام وأنا أريد أن أعرف رأيه فى الدعوة الموجهة لسيادته من دار الكتب. وهى دائرة رسمية مرتبطة بمجلس بلدى حلب. وقد أقر هذه الدعوة أكثر من مرة وأنابنى الاتصال بكم لصفتى الرسمية من جهة ولما يعرفه من صلات الود والمحبة بينى وبينكم من جهة أخرى فكان عدم الرد على جوابى بمثابة وخزة أليمة لى.

وها أنى أكتب إلى سيدى الأستاذ مؤكدا الدعوة وراجيا أن يصلنى جوابه وقد سبق وتركت له الموعد الذى يلائمه، وآمل أن لا تخيبوا دعوة حلب. ولا أقول دعوة سامى وإنى لأرجو أن تكون هذه الرحلة بمثابة استجمام للسيدة الجليلة ولكم.

وتفضلوا بقبول أخلص ما أكنه لكم من حرمة ومودة.

١٠/١١/٩٥٤

«سامى الكيالى»

*

سيدى الأستاذ الجليل

أخلص تحيتى وبعد فقد لا يعلم سيدى الأستاذ مدى السرور الذى لامس نفسى حين تلقيت رسالته الكريمة التى تفضل وأعرب فيها عن تكرمه بقبول دعوة الدار، وأرجو أن يثق أن جميع الحلبيين قد شاركونى هذا السرور وكلهم يرتقبون اليوم الموعود بكثير من اللهفة والشوق. أما بخصوص موعد المحاضرة فقد كنت أوثر أن يكون موعد تشريفه قبل شهر أبريل لأختم موسم المحاضرات الذى بدأ منذ أسابيع ولكن برودة الطقس فى آذار من جهة. وارتباطه بمؤتمر الجامعة الأمريكية فى منتصف أبريل من جهة ثانية ولأن فصل الربيع يبدأ عندنا فى أوائل آيار من جهة ثالثة كل هذه العوامل مجتمعة تجعلنى أن أترك لبيروت شرف الحظوة لسيدى الأستاذ ـ قبل حلب.

هذا، وسوف أشخص إلى بيروت قبيل تشريفه بيوم لأكون فى عداد مستقبليه، ولكيلا يفوتنى الاستماع إلى كلماته. ثم نعود سوية إلى حلب حيث يقضى أستاذى الكريم فى ضيافتها مدة أسبوع على أقل تقدير.

وفى الختام أكرر لسيدى عميق شكرى وأتقدم من السيدة الجليلة بأصدق تحيتى وأوفر احترامى وأرجو أن تكونا دائما فى أحسن صحة وإلى اللقاء القريب.

٢/١٢/٩٥٤

«سامى الكيالى»

*

أستاذنا الجليل الدكتور طه

أخلص تحيتى وأصدق مودتى واحترامى وبعد فيذكر سيدى الأستاذ أننى حددت، فى جوابى السابق، موعد محاضرته فى حلب بعد محاضرتيه فى بيروت.. وكان غرضى من هذا الإرجاء أن تكون وطأة البرد قد خفت عندنا أو زالت نهائيا.. وتشاء الأقدار أن لا نرى وجه الشتاء هذا العام، وهذا من غرائب الصدف.. وبما أن موسمنا الثقافى ينتهى عادة فى منتصف شهر أبريل فقد جئت أعلم سيدى الأستاذ أن موعد محاضرته سيكون فى الخامس عشر من شهر أبريل حيث نختم الموسم بمحاضرة من محاضراته القيمة وتكون، كما يقال عندنا.. مسك الختام.

وأظن أنه لن يجد أى مانع من ذلك ولاسيما وقد سبق وترك لى فى جوابه أن أختار الوقت الملائم لمحاضرة حلب قبل مؤتمر الجامعة الأمريكية ومناظرة المقاصد الخيرية أو بعدهما.

وإذ أحدد اليوم الخامس عشر أرجو أن لا يتقيد بهذا اليوم ولا بأس مثلا أن يكون اليوم العاشر.. وأنا أترك لسيدى تحديد الموعد الملائم قبل منتصف شهر نيسان «أبريل».

وإنى لأرتقب جوابه وأرجو أن يعطينى موضوع المحاضرة لطبع البطاقات ولا أحدد الموضوع بل أترك تحديده لسيادته وكل ما أشير به أن يكون فى نطاق الفكر العربى.

كما أرجو أن تصلنى، حين اعتزامه السفر، برقية منه لألقاه فى بيروت ونعود

سوية إلى حلب وعنوانى البرقى: سامى الكيالى - حلب.

وختاما تفضل سيدى بقبول أخلص ما أكنه لسيادتكم من ولاء صادق وحب أكيد.

حلب ٢/٣/٩٥٥

«سامى الكيالى»

*

أستاذنا الجليل

أطيب تحيتى وبعد فقد وصلتنى برقيتكم يوم أمس واستلمت رسالتكم هذا اليوم.. ولا يسعنى إزاء الظروف التى تفضلتم بالإشارة إليها إلا أن أؤجل اختتام الموسم إلى نهاية الشهر. أما تأجيل المحاضرة إلى العام المقبل بعد أن تأجلت فى العام الماضى فهذا ما يحرج مركزى أمام الحلبيين كل الإحراج ولاسيما بعد أن امتلأت الصحف السورية بالإشارة أكثر من مرة إلى مقدمكم الكريم.

وبما أنى لا أعلم متى ستكون محاضرتكم فى الجامعة الأمريكية فسأشخص إلى بيروت فى العشرين من أبريل لاستقبالكم والاتفاق على يوم معين لمحاضرة حلب يكون بين العشرين والثلاثين من شهر أبريل.. وبعد حلب أرجو أن أرافقكم إلى دمشق لحضور مهرجان التكريم الذى يسعدنى أن أكون قد مهدت له.. ومن مظاهره تعليق أرفع وسام سورى على صدركم من قبل رئيس الجمهورية السورية.

وأخيرا فإنى أنتظر كلمة من سيادته بالموافقة النهائية على هذا الذى اقترحته، وأرجو أن لا أكون قد صدعدته بطلبى هذا. وتفضل، سيدى، بقبول أخلص ما أكنه من محبة وإجلال.

حلب ٢٩/٣/٩٥٥

«سامى الكيالى»

*

أستاذنا الجليل الدكتور طه حسين

أخلص تحيتى وأسمى احترامى لمعاليكم وللسيدة الكريمة وبعد فقد أرسلت إلى الإدارة الثقافية نسخة من كتابى «من الأدب المعاصر» ونسخة أخرى من كتاب «محاضرات عن الحركة الأدبية فى حلب من سنة ١٨٥٠ إلى سنة ١٩٥٠».. مع جواب للنظر بأمر المكافأة التى توزع عادة فى مطلع كل عام تشجيعا لحركة الفكر.. ولا أعلم إذا كان الموضوع قد عرض على معاليكم.

على كل فقد جئت مذكراً.. ولا أطمع بأكثر من هذا..

أما كتابى عن الأدب العربى المعاصر فى سورية. فقد أوشك أن ينتهى وسأقدمه قريبا.

هذا، وقد علمت أن المجلس الأعلى للفنون والآداب سيحتفى بذكرى شوقى.. ولا أعلم إذا كانت موضوعات البحث ستوزع على الكتاب أم سيترك لهم معالجة نواحى شاعريته ومراحل حياته كل واحد حسب ميوله واختصاصه. إنى أرجو أن يفسح لى المجلس لإلقاء بحث فى هذا المهرجان.

تحياتى وحبى وإخلاصى وأرجو المولى أن تظلوا متمتعين دائما بوافر صحتكم ودمتم والعائلة فى أرغد حياة.

حلب ٢١/١/٩٥٨

«سامى الكيالى»

*

أستاذنا الجليل الدكتور طه حسين

أطيب تحياتى وأصدق احترامى وبعد فقد قدمت منذ ثلاثة أسابيع تتمة كتاب الأدب المعاصر فى سورية فأرجو أن يكون قد اطلع عليه سيدى الأستاذ ورضى عنه بعض الرضا. وقد كان نهجى يختلف كل الاختلاف عن نهج الدكتور شوقى ضيف الذى لقى الكثير من النقد. فقد توسعت بعرض حياة الأدباء والشعراء إلى نماذج من أدبهم وأظن هذا هو المقصود.. هذا، ونزلت عند رغبتكم السامية فلم أكتب عن صاحب الحديث الذى عاش حياته الأدبية مع الأدباء المعاصرين.. وما كنت لأفكر بالكتابة عن نفسى، وكانت ملاحظتكم لونا من الدعابة الحلوة.. وعلى كل فأنا أريد أن أستغل هذه الدعابة لأرجو أستاذى الجليل أن يقدم الكتاب بكلمة من كلماته الطيبة.

علمت أن وزارة التربية والتعليم تدرس قضية ضم أدباء من الإقليم الشمالى فى جمهوريتنا العربية المتحدة إلى مجلس الآداب والفنون.. وإذ عشت طوال حياتى الأدبية فى جو مصر الفكرى.. وقد أكون الوحيد بين أدباء العروبة الذى امتزج بمصر وعمل فى سبيل مصر الحبيبة يوم كان الكثيرون يتنكرون لها أرجو سيدى أن يمهد لهذا

رسائل إلى طه حسين

الانتساب ـ والأمر بيده ـ ويسعدنى أن أعمل إلى جانب أستاذى الجليل فى هذه البيئة السعيدة التى لا تفضلها بيئة عندى.

وختاما أقدم لسيدى وللسيدة الكريمة أطيب تحياتى وأصدق احترامى والله يحفظكم ودمتم فى أرغد عيش وأوفر صحة.

حلب ١١/٤/٩٥٨

«سامى الكيالى»

*

أستاذنا الجليل الدكتور طه

أخلص تحيتى وأصدق احترامى وبعد فريما بلغ سيدى الأستاذ أنى أنهيت كتابة الفصول الخاصة بكتاب الأدب العربى المعاصر فى سورية بعد أن أدخل عليه أكثر من تحوير واحد. وقد علمت أن اللجنة عمدت إلى حذف النصوص أو اختصارها لا أعلم مع أنها هى فرضت اختيارها فى البدء.. وإثباتها ضرورة من الضرورات فى مثل هذه الكتب. ولاسيما وكتب ودواوين أكثر الأدباء والشعراء السوريين الذين جاء ذكرهم، إن كتبهم ودواوينهم غير مطبوعة وغير متداولة كما هو الحال مع أدباء مصر مثلا.

ويعلم أستاذنا الجليل ـ أنعم الله عليه الصحة ـ أن اختيار النصوص أصعب على المؤلف من كتابة السير.

وعلى كل فالرأى الأسدُ فى هذا الموضوع هو لسيادتكم.

هذا، وقد علمت أن المكافأة اقتصرت على ما سبق دفعه مع أنى خلال هذه الفترة وبناء على رغبة اللجنة، قد أضفت كتابة سير أدباء وشعراء، عدا المقدمة، مما يوازى ما كتبته سابقا بل أكثر.

ألا يرى سيدى أن جنوح اللجنة إلى هذا الأمر هو غمط لحقوق المؤلف.. والغمط ليس من قبل ناشر بل من إدارة ثقافية المفروض فيها التقدير.

ومرة ثانية إن الأمر متروك لأمركم السديد ورأيكم الأسدّ.

وتفضلوا بقبول أخلص ما أكنه لسيادتكم من حرمة والله يحفظكم ويبعثكم سندا وعضدا للأدباء سيدى.

حلب ١٧/٥/٩٥٨

المخلص «سامى الكيالى»

«٢»

رسائل عبد الله الطيب إلى طه حسين

٥٣/١٠/١٧

سيدى الجليل الدكتور طه حسين،

تحية وشوق وإكبار. وإنى لأعلم يا سيدى أن وقتك ثمين. ولكنى أعد نفسى تلميذاً لك، فلا أجد مناصاً من أن أجسر بين حين وآخر فأطلب نصيباً من زمنك القيم. وصلتنى الملزمة الأولى من كتابى «المرشد» منذ شهور، عليها تصحيح للأستاذ السقاء، وقد اعترض على أشياء فى النص. وإنى مع إكبارى لرأيه، أخالفه فى كل ما ذكر، وقد كتبت له عن طريق الناشر. ثم ترقبت أن يصلنى من هذا خبر، فلم يصل، ولم يفدنى إن كان فرغ من طبع الكتاب أو لم يفرغ، وإن كان حصل على المقدمة من سيدى أو لم يفعل، وهو يعلم أنى لا أرى فائدة فى نشر الكتاب بدون هذه المقدمة. وأخشى أن يقصر فى الاتصال بك، وأن يقصر فى جملة هذا العمل الذى تكفل بأدائه. وهأنذا فى قلقى أكتب إليك يا مولاى، وكلى أمل فى أن كلمة واحدة منك ستنهض بى عند الناشر. وما هو إلا قليل حتى يظهر الكتاب وفيه فخر الأبد لى بمقدمتك وختاماً أحيى سيدى بقلب مفعم بحبه ـ عبدالله الطيب ـ بخت الرضا السودان.

*

بخت الرضا، الدويم، السودان

سيدى الدكتور طه حسين،

حفظه الله. أهدى إليك التحيات الطيبات. وأكتب هذا محافظة على ذكرى ذلك اللقاء القصير بك، الذى اختلسته من بين ثنايا الأيام. ويؤسفنى بعد أن الأستاذ الحلبى لما يفرغ من طبع كتابى. ولكنى معتصم بالصبر.

هذا وربما يسرك يا سيدى أن تعلم أنى سأعمل بالتدريس بكلية الخرطوم الجامعية ابتداء من الصيف القادم، مع الدكتور محمد النويهى. وهو رجل أحترم ذكاءه وفطنته وإن كان لا يعجبنى منهجه فى دراسة الأدب. ولعل هذا الاحترام المتبادل بيننا، أن يمكننى ويمكنه، كلٌ من ناحيته، أن نتعاون على خدمة اللغة العربية فى هذه البلاد. وميدان الدراسة الجامعية بعد فيه سعة للاختلاف فى المناهج والآراء مادام روح العلم هو المهيمن على هذا الاختلاف.

هذا وقد نمى (نما) إلى أن الدكتور محمد عبده عزام قد رجع من انجلترا. ولم أسمع منه منذ دهر. وقد كان من أحبائى أيام كنت هناك، أجد منه عطف الكبير ويجد منى مقة الصغير. وقد خبّرت أنك توده. وأعد نفسى مقصراً جداً إذ لم أحصل على عنوانه بعد، وسأكتب إليه إن شاء الله. وأذكر إذ زرتك يا مولاى أنك سألتنى عنه. فهل أتخذ هذا عذراً لأبلغه تحياتى من طريقك إن اتفق أن حضر مجلسك العامر.

وأختم هذه الرسالة بأن أسأل الله أن يمتعك بالصحة وأن يمد فى أجلك ويحفظك فأنت معلم هذا الجيل وذخره.

٥٤/٣/١٨

المخلص عبدالله الطيب

*

الكلية الجامعية

الخرطوم

٥٤/٧/٢١

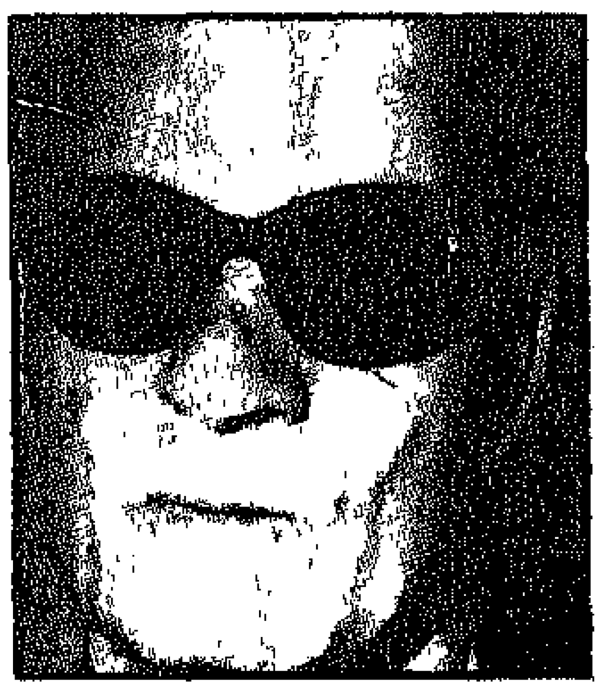
سيدى الدكتور طه حسين

تحية الود المخلص والإعجاب والإكبار والتتلمذ من قرب ومن بعد إن سمح لى سيدى أن أقول ذلك. أما بعد فقد بدأ العمل عندنا بكلية الخرطوم الجامعية. وقد أكرم الدكتور محمد النويهى استقبالى، أشكر له ذلك. وكما بشرنى مولاى فإن كل شىء يدل على أنه ستنمو

بيننا مودة أكيدة وأننا سنتعاون تعاون الأخوين على مواجهة المشاكل فى هذا المعهد الناشئ.

أما كتابى المرشد فربما سرك يا سيدى أن تعلم أن دار الحلبى قد خرجت من جمودها وركودها.. إلى شيء من الحركة والنشاط. شكرا لك، فالفضل فى تحريكها يرجع أولا وأخيرا إليك. وقد طبع من الكتاب حتى اليوم أكثر من عشرين ملزمة. ولم يبق إلا نحو من ست ملازم. والطبع جار فيه. وأنا على اتصال بالمطبعة عن طريق البريد والتلفون. وقد نبهتهم على ما وقعوا فيه من الأخطاء. وبعثت إليهم بقوائم ليلحقوها فى آخر الكتاب. (أعنى قوائم لتبين الخطأ والصواب) وقد وعدوا أن يفعلوا ذلك.

هذا، وقد أخبرنى زميل لى يدعى الدكتور إحسان أن الأستاذ السقا يحسب أنى أنسب إليه تأخير طبع الكتاب وهذا ليس بصحيح، وأنا لا أنسب تأخير طبع الكتاب إلا للناشر السيد عبدالقوى الحلبى. ولعله أن يكون قد تخرص علىّ هذا التخرص لدى الأستاذ السقا. والله حسيبه وحسيبى إن كان ذلك قد وقع منه. والجزء الذى صححه الأستاذ السقا هو أنظف ما فى الكتاب من حيث إتقان الطبع والخلو من الأخطاء. ولا غرو فالأستاذ السقا من العلماء الأجلة. وكل ما آخذه عليه هو أنه أرادنى على أن أغير بعض آرائى فى أول الكتاب: مثلا هو يرى أن الرجز غير القصيد وأنه لا يجوز لى أو لغيرى أن يدرس أنواع القوافى التى ترد فى الرجز والقصيد تحت باب واحد،



رسائل إلى طه حسين

وأنا أرى أن الرجز والقصيد كلاهما شعر. وأدرس القوافى التى ترد فيها على أنها من قوافى الشعر.

ومهما يكن من شيء فإنى وضعت آرائى حيث وضعتها لعميق إيمانى بها فما كنت لأغيرها وإن عز علىّ ألا يرضى الأستاذ السقا عنادى هذا. على أنى إخاله يقتنع بوجهة نظرى. وليثق أنى أقدره جدا وأعد نفسى مديناً له بالشيء الكثير.

أما بعد يا مولاى فهل تأذن لى أن أذكرك بأمر المقدمة. ولا شك أنك ذاكر لها. ولى بعد أسوة بسيدنا إبراهيم إذ «قال رب أرنى كيف تحيى الموتى قال أو لم تؤمن قال بلى ولكن ليطمئن قلبى».. فتذكيرى من هذا النوع. ولا شك أن الناشر سيطمئن أن الكتاب سيلقى سوقا إن صارت مقدمة مولاى بين يديه. أما أنا فإن جسدى ليحمى ويرتعد زهوا منذ الآن لمجرد التصور لفكرة أن اسمى سيقترن باسم مولاى العظيم فى كتاب واحد. على أنى بعد حريص أن يكون سيدى أول ناقد لكتابى وأول من يقدمه إلى قراء العربية. وقد كان مولاى أخذ علىّ بعض ما قلته بمعرض الحديث عن الأعشى والبحر المتقارب، فيسرنى أن يذكر مولاى شيئا من ذلك فى مقدمته إن شاء. ولا أحتاج هنا أن أذكر أن حرصى على أن ينبه سيدى على معايب كتابى ليس بأقل من حرصى على أن يلمح بجانب من طرفه بعض محاسنه. وكونى من تلاميذك المخلصين لمذهبك الحافظين لذكرك المتتبعين لأثرك يؤهلنى لذلك،

- «إن المعارف فى أهل النهى ذمم» -

أما بعد فلعل مولاى يسره أنى أخذت أتعلم الفرنسية بجد واجتهاد وأمامى الآن ثلاثة آثار عظيمة أشق طريقى شقا بين مصاعبها هى Les Fleurs du Mal, Le Pére Goviot مع ترجمة له بالإنجليزية Les Faux-Monnayurs. ويعيننى على تفهم هذه الآثار كتاب فى النحو وقاموس جيد ودرس متواصل ومعونة كارهة من زوجى بين حين وآخر فهى حفظها الله تريد أن تنفرد وحدها فى المنزل بمعرفة الفرنسية. ولى صديق كريم يزورنى مرة فى الأسبوع والأسبوعين أجده نعم العون على بعض ما ألقاه من صعاب. وهو يتقن كلا الإنجليزية والفرنسية ويحفظ شعر بودلير عن ظهر قلب إلا قليلا - هكذا قال لى وسمعت منه كثيرا - ويفضل الإفرنسية على الإنجليزية، على الأقل، هذه الأيام. ولولا أنك سيدى حثثتنى على تعلم الفرنسية ما كنت لأقدم على ما أقدمت عليه ففضلك على كثير أبقاك الله. وتقبل تحيات زوجى وإعجابها بكرمك الفكرى. أخلص الود من المخلص

عبدالله الطيب

*

سيدى الجليل الدكتور طه حسين حفظه الله

تحية طيبة. وآمل أن تكون يا سيدى قد قضيت زمنا سعيدا فى أوروبا وقد عدت بصحة موفورة. وقد كنت كتبت إلى مولاى الجليل فى شهر يولية. وكنت حينئذ قد جشمت نفسى دراسة الفرنسية وبدأت بكتب عويصة. وسرعان ما أدركت خطئى وأننى قد طمحت طموحا فوق طاقتى. فاشتريت كتبا من كتب المبتدئين وقد قطعت شوطا لا بأس به فأنا الآن أقرأ الكتاب الثالث من الدروس الفرنسية لرجل يدعى Collius وأوله قطعة من الكاتب الفرنسى Stendhal عنوانها الضمير La Canscience.

وقد تأسست هنا منذ أيام جمعية تعمل على نشر الثقافة الفرنسية وقد اشترك فيها جماعة من (ممن) درسوا فى باريس وبعض الإفرنسيين، وفى حماسة المؤسسين ما يقوى الأمل بأنها ستقوى وتنتج إن شاء الله.

هذا ولا يزال آل الحلبى مبطئين غير أنهم قد فرغوا من القسم الأكبر من الكتاب وأحسب أنه لم يبق منه غير ملزمتين ولعل سيدى أن يكون قد اطلع على ما أنجزوه. وأنا آمل أن يفرغوا من طبع الكتاب كله فى أثناء هذا الشهر.

وفى الكتاب بعد أخطاء. وقد تبرع أخى وابن عمى حامل هذا الكتاب الأديب البارع الأستاذ محمد المهدى مجذوب بمراجعة المطبوع وتصحيح ما لا يزال فيه من أخطاء الصفيفين. وقد ألححت على هذا الأخ الكريم أن يلقى سيدى ليلقى بحر الأدب الزاخر ومنبعه الأصيل. وقد رأيته كأنه يفرق من هول لقاء العالم الحبر الجليل الأديب عميد العربية الذى طبق ذكره الآفاق، فأكدت له أن سيدى يفرح للقيا الأدباء ويشجعهم وتواضعه مما تضرب الأمثال به.

والأستاذ محمد المهدى شاعر جزل الأسلوب خصب الخيال وآمل أن ينشد مولاى جانبا من بدائعه. وهو بعد ابن عمى فى النسب ومن سرارة بيت آل المجذوب بالدامر وهم قوم عرفوا بالصلاح والعلم والتوفر على تحصيل القرآن والعربية فى الماضى.

هذا وآمل أن يكون قد اتصل آل الحلبى بمولاى فى أمر المقدمة. وأنا بعد شاكر ذاكر لذلك اللقاء الذى ملأ قلبى غنى فكريا لا أزال أدخره سجيس الليالى.

هذا وزوجى لاتزال تذكر لمولاى أريحية لقائه وتحييه تحية التقدير والإكبار من أعماق القلب. أطال الله بقاء سيدى ولازلت المخلص له المعجب به

عبدالله الطيب

الكلية الجامعية

الخرطوم

٥٤/٩/٢١

سيدى ومولاى العظيم الدكتور طه حسين حياه الله وأطال بقاءه.

تحية الود الصادق، والإخلاص على النأى وشحط المزار. وأحمد الله إليك، أنى الآن(...)(٢) أيما سرور من عمل الدرس فى كلية الخرطوم الجامعية، فالطلبة متوقدو الأذهان، حراص على التعلم. والذى أذمُّه هو أن المنهج مزدحم، بحيث لا يتيح للمدرس فرصة التقصى والتعليم الجامعى الصحيح. وشر ما أكرهه هو أن أتحدث للطلبة عن كاتب أو شاعر لم يقرءوا شعره ونثره من قبل. وأنا بعد باذل جهدى.

ومما أدرسه الطلبة الآن، شعر المتنبى. وإنى لواجد فى كتابك «مع المتنبى» عونا أيما عون. وإنى لأكبر فيك لفتاتك البارعة الرائعة التى لا يتأتى مثلها إلا بتوفيق من الله، وأريحية فى الخيال والفكر - من ذلك ما تنبهت إليه من اختلاف أسلوب المتنبى فى لاميته.

«ما أجدر الأيام والليالى» عن منهجه المألوف. وأنا أزعم أن أسلوبه فى:

«أوه بديلٌ من قولتى آها»

وفى:

«امكثْ فإنَّا أيها الطلل»

مخالف لأسلوبه القديم. والصبغة الفنية الخالصة، التى لا تكاد تحس معها شخص الشاعر - كما تحسها فى السيفيات مثلا - أغلب عليها. ثم إنى أزعم أن أسلوب المتنبى فى هذه القصائد يلجأ إلى تحميل التراكيب أكثر مما تحيله ظاهر نقطها، يلجأ - كما أزعم - إلى مخاطبة السامع بنوع من الوعى والإشارة.. مثلا قوله:

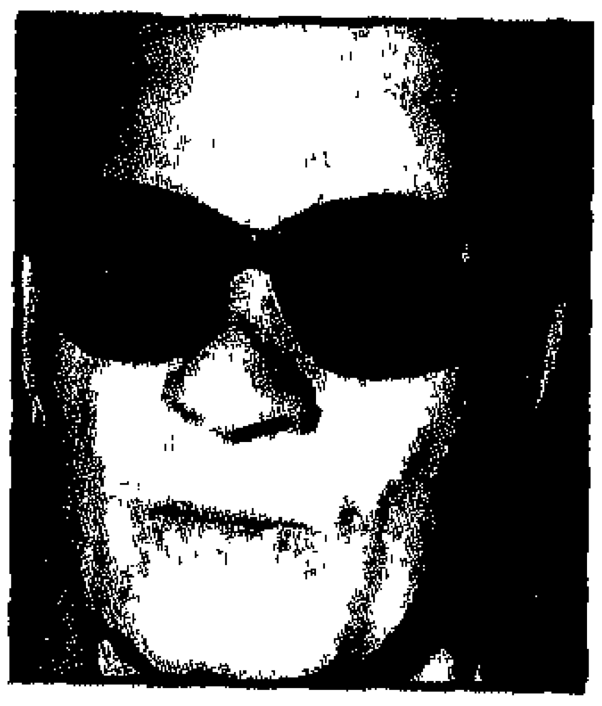
تَبُلُّ خَدَّىَّ كلما ابتَسمتْ
من مطرٍ برقُه ثناياها

مـا نفـضتْ من يدى غـدائرها
جـعلتــه فى المدام أفـواها

أحسب الشاعر هنا ينظر من منظار الذكرى فيرى دمع الحبيبة وهى تبكى وابتسامها وهى تشرق بالابتسام ثم يذكر قربها منه وإلصاقها خدها بخده، وهو يريد أن يحيل إلينا هذه الصورة جميعها، بأوجز ما يقدر عليه من الإيجاز. وقد توهم بعض الناس أن المتنبى يصف تقبيلها فى البيت الأول واستهجنوا هذه الصورة، وعندى أنه ما أراد إلا البكاء والابتسام وهو ينظر إليها من كوة الذكر فيرى الدمع توصيف(٢) المطر والابتسام نظير البرق.

هذا ولا أريد أن أطيل على مولاى، فأمله. وقد عقدت العزم على زيارة مصر عام قابل، إن شاء الله، وأنا متشوق إلى رؤية سيدى. وقد بعثت إليك يا مولاى بتحياتى القلبية الخالصة وتحية زوجى مع أخ لى فاضل وابن عم كريم يدعى محمد المهدى مجذوب فآمل، أن يكون قد اكتمل ناظره بمجلسك وأن يكون قد استمع إلى صوتك العذب، وعرض عليك شعره الجيد الذى لا أشك أن مثله يعجب مثلك حفظك الله وأبقاك للعربية ذخرا.

هذا وقد فرغ آل الحلبى من طبع الكتاب. فالحمدلله. وقد كدت أفرغ من عمل الفهارس. وقد كتبت إليهم أن يتصلوا بسيدى ليحصلوا منه على الحلية والزين والشرف العظيم من مقدمة مولاى. ولا أجد نفسى أشد شوقا إلى شىء منى إلى رؤية أحرفها الغرّ يزهى بها صدر الكتاب. وأحسب تلاميذى هنا سيتيهون



رسائل إلى طه حسين

بها تيها، أما أنا فحدث عن البحر ولا حرج. وشكرى عدد النجم والحصى والتراب. وأعود فأختم رسالتى هذه بالتحية العطرة والدعاء لمولاى، لازال ذخرا وفخرا، وأهدى إليه تحية زوجى، فهى لا تزال تذكر ذلك الأصيل الكريم الذى لقينا سيدى فيه، عوض كما تقول العرب..

وأختم بإهداء السلام.

المخلص

عبدالله الطيب

٥٤/١١/١٣

*

سيدى ومولاى الأستاذ الكبير الدكتور طه حسين حفظه الله وأطال بقاءه،

تحية طيبة يا سيدى، وأهنئك برئاسة الثقافة، فقد تحلت بك وتزينت. وأهنئك بمقدم العام الجديد، جعله الله خيرا كله، وملاك السعادة فيه. وتحييك زوجى وتزف إلى مولاى تحية عيد الميلاد. وبعد فقد اتصل بى آل الحلبى يخبروننى بالفراغ من الطبع. وقد بعثت إليهم بفهرست الأعلام وجدول الأخطاء، وفهرست الأبواب، كما قد بعثت إليهم بكلمة قصيرة أشرْت بطبعها فى أول الكتاب، ذكرت فيها فضل مولاى، وأثنيت فيها بالشكر على جماعة من الأساتذة والإخوان أعانونى فى نسخ الكتاب ونقده. وقد تحدثت إلى آل الحلبى أن يتصلوا بسيدى ليحصلوا منه على المقدمة. وإنى لأعلم أنك الآن حق مشغول. ومع ذلك فإنى أطمع أن تختلس من وقتك الثمين خطفة تسطر فيها هذه الكلمات التى أنا وكتابى إليها لفقيران، وبدونها صفران صغيران. والله أسأل أن يعينك. وأن يتم نعمته عليك. وأن يسعدنى بلقائك فى القريب العاجل. ولازلت المحب المخلص والشاكر الذاكر يدا لليالى.

عبدالله الطيب

٥٤/١٢/٢٢

*

سيدى ومولاى الدكتور طه حسين،

تحية الود والإخلاص والشوق وأدعو لمولاى بتوفر الصحة وطول البقاء.

أما بعد يا سيدى فقد فرغ آل الحلبى من كل شىء حتى الفهارس ومقدمات الشكر والإهداء وتصحيح الأخطاء. وإنى لا أخشى (لأخشى) أن يتضاءل كتابى تضاؤل الحسناء فى الأطمار بدون مقدمة مولاى، فحسب، ولكنى سأعد أن كتابى قد نقص نقصا جوهريا، فقد مولاى لما ذكرته عن شعر الأعشى، وحسن رأيه فى بعض الذى ذكرته عن أوزان المحدثين، وعن تطور بعض الأوزان القديمة، ونفاقها عند جيل من الشعراء، وكسادها

عند آخر، كل هذا شيء يتم به الكتاب - هذا فضلا على أني أحرص شيء على حسن رأى سيدى، وجد مفتقر إلى فضله وإلى الشرف العظيم الذى سيسبغه اسمه على عملي. فآمل إن وصل سيدى كتابى هذا، أن يرسل إلى آل الحلبى بكلمة أو كلمتين هما كل ما يحتاجون إليه الآن كيما يقدموا على نشر الكتاب.

وبعد فأنا لا أشك أن وقت مولاى مزدحم وزمنه قيّم وأشغاله كثيرة. وقد زارنا منذ أيام الأستاذ الكبير محمد فريد أبو حديد هو والدكتور عبدالعزيز السيد فى منزلنا. وهما الآن فى مهمة رسمية تتصل بالتعليم الثانوى. وقد رأى الأستاذ أبو حديد كتابى، وحدثته عن تشجيع مولاى لى ومعونته وفضله. فمازال يثنى عليك الخير. ثم ذكر أنك فى جدة. ولم أملك نفسى أن أسأله أن يكتب إليك أو يتصل بك عند رجوعه ويذكرك أمر المقدمة.

وقد كنت كتبت إليك منذ أسابيع. وأحسب أنك كنت حينئذ فى الحجاز، فآمل أن تكون قد اطلعت كتابى. كما آمل ألا يكون ثقيلا عليك يا سيدى هذا الإلحاح من جانبى. فإنى لا أنسى يدك علىّ إذ لولاك ما كان آل الحلبى ليقبلوا على نشر الكتاب. وأطمع فى اليد الأخرى التى وعدتنى بإسدائها، ومثلك من وعد فبر وأعطى فسرّ. ولازلت المحب المخلص الود.

عبدالله الطيب

الكلية الجامعية

الخرطوم

٥٥/٢/٥

٥٧/٣/١٥

سيدى وأستاذى الجليل الدكتور طه حسين

حفظه الله وأطال بقاءه -

أما بعد فإنى لأشكر لك اهتمامك بما أكتب، وحسن ثنائك على. على أنى أراك عاتبا على أيما عتب فى المقالة التى نشرتها الجمهورية. وقد اشتريت منها عددين، علقت أحدهما فى لوحة الكلية ليطلع عليه الطلبة وبعثت بالآخر إلى الرأى العام لتنشره على الناس، فإن الجمهورية ليست منتشرة ههنا(٤).

وأنا بعد أراك قد أسوت وجرحت وجرحت وأسوت. ووددت أن لم تخرج بقولك إن الديوان سيكون عسيرا على أكثرهم. على أنى أعجبنى إعجابك بما فيه من الجزالة واهتز عطفى لذلك. وأسيت أيما أسى لما لذعك كلامى فى اللامية. وما أراك عزاك عنه كلامى فى النونية.

أما موازنتى يا سيدى بين أشعار الإنجليزية وأشعار العربية فمن جهتى الأداء والموسيقا - وتعجبنى جزالة شكسبير وملتون. وجزالة هوبكنز وياتس فى المعاصرين [وكلاهما قد درج]. وأراك يا سيدى أغضيت عن المعرى وهو من أقوى الشعراء أثرا على وأنا به معجب وهو إلى حبيب بغريبه مشهور. وأنا بعد لك ذاكر وشاكر وأعلم أن بين قلبينا عهد الود الراسخ. وقد كتبت الكلمة التالية أريد نشرها فى الرأى العام عندنا تعقيبا على كلامك. فإن رأيت أن تنشرها فى الجمهورية فعلت وإن رأيت أن تطويها وتنصحنى بطيها فعلت. ولك منى خالص الود ومكنونه. واعلم بأنى قرأت بين السطور فى مقالك فما وجدت فيه إلا عطرا عاطرا وتشجيعا. ولكن الجهلاء لا يقرأون بين السطور وما أكثرهم.

فتقبل منى التحيات الطيبات.

المخلص

عبدالله الطيب

*

سيدى الجليل الدكتور طه حسين

تحية الود الصادق والشوق العظيم - وقد زرت مصر عاما أول فى شهر يولية، لمهرجان حافظ، وألقيت قصيدة قلت فى آخرها:

«وعاتبنى على ما قلت طه
فمعتذر إلى طه قصيدى»

وقد كنت بعثت بنسخة منها إلى الأستاذ الفاضل الشيخ مصطفى السقا ليبلغك إياها. ولكنك كنت فى أوروبا يا سيدى. وكم كنت أود أن ألقاك وأسمعك إياها.

وأنا العام ماض إلى بيروت فى عمل من أعمال جامعتنا - وآمل أن أفعل ذلك يوم ٢٨ من هذا الشهر. وسألم بمصر فى عودتى، إن وثقت أنك بها. فإن رأيت أن تتكرم يا سيدى فتكتب إلى، إما بعنوانى بجامعة الخرطوم فى الأسابيع المقبلة، وإما بعنوان «فندق سمر بالاس هوتيل» بيت مارى، بيروت، فيما بين أول مايو ومنتصفه، فإنى سأكون حق شاكر...

رسائل إلى طه حسين

وأبعث مع هذا بالقسم الأول من مسرحية شعرية ألفتها عن «نكبة البرامكة»، وقد سميته «زواج السمر». وما عداني عن طبع المسرحية كلها إلا عظم النفقة. وسأبعث إليك بالقسمين الآخرين بمجرد طبعهما. وهذا القسم الأول بمنزلة التمهيد لما بعده، لا من حيث عقدة القصة فحسب، ولكن من حيث طريقة الأداء والصياغة أيضا. وفي الطبع أخطاء اجتهدت أن أصلح بعضها.

ولك مني التحية المنبعثة من أعماق القلب، وتقبل تحيات أهلي. ولازلت المحب المخلص.

عبدالله الطيب

جامعة الخرطوم

٥٨/٤/٢

*

من عبدالله الطيب •

جامعة الخرطوم

١٩٦٠/١٠/٣

سيدي الكريم،

الدكتور طه حسين، أطال الله بقاءه

السلام عليك يا سيدي وإليك مني التحيات الطيبات. وتالله يفتأ قلبي يذكرك، ويتمنى لقاءك. وقد قرأت «مرآة الإسلام» مرارا. ولا أملك إلا أن أقول كما قال ابن مسعود رضي الله عنه: إذا ذكر الصالحون فحيهلا بعمر. فأبقاك الله للإسلام وللعربية ذخرا. وأجزل لك الثواب في الآجل والعاجل.

وأبعث إليك سيدي بنسخة من أصداء النيل. وقد زدت في هذه الطبعة* أشياء منها القطع ومنها الطوال. ووددت لو كان الطابعون صدروه بقطف من كلام سيدي أو نوهوا بشيء من ذلك على غلافه. والدالية التي ذكرت فيها عتاب سيدي واعتذاري في ص١٨٩ - وممازدتة طويلتان في ص١٥٩ - وص١٦١ يسرني أن يطلع عليهما سيدي. ومسمطتان في ص١٢٣ و١٢٧ - وآمل أن أخرج الجزء الثاني من أصداء النيل قريبا. ولكني الآن عاكف على تأليف سفر في الأشعار. وقد زرت العراق صيف هذا العام ووقفت بكربلاء وقلت من كلمة طويلة:

وقفت بكربلاء فسال دمعي
على السبط المحلأ في السموم
وقد دلفت قنا مضر إليه
صوادي وهو كالنُسُك العظيم
حرار شفارهن مرنقات
إلى حران من دمه العصيم
فرداهنّ من علق تناهى
إليه طهر يثرب والحطيم

في أبيات وآمل أن ألقى سيدي وأنشدها إياه.

وتقبل سيدي تحياتي وودي وحبي وتحيات زوجي. وحامل هذا إلى سيدي أخي وصديقي السيد صفيرون الزين، نائب مدير الري السوداني ولسيدي تحياتي وسلامي.

المخلص

عبدالله الطيب

*

سيدي أستاذنا الجليل أستاذ الجيل

الدكتور طه حسين حفظه الله وأطال بقاءه

تحية طيبة

وأنتهز فرصة سفر زميلنا الكريم الدكتور مكي الأنصاري لقضاء العطلة السنوية بالكنانة ليحمل هذه الرقعة إلى مولاي - تحية طيبة

وكنت أود لو قدرت على المقام قليلا بمصر هذا الربيع وقد كنت عزمت على ذلك وكانت زوجتيّ على رأيي. إلا أن مرض والدها اضطرها إلى السفر - وسأسافر أنا رأسا إلى أوروبا. فحرمنا لقاء ربيعيا عند مولاي فأسأل الله أن نراه كلانا عام قابل.

وقد فرغت من سُفَير - إنما هو صفحات معدودات - عن أبي الطيب، أوحى به إلى النفس بعض النظر في «مع المتنبي»، فأمل حين يخرج من الطبع أن أبعث به إليكم سيدي، وكنت أملي النفس

* في هذه الطبعة أخطاء أعتذر عنها سيدي

أن أقرأ عليكم منه بعض فصل قبل أن يؤخذ فى طبعه. وقد نظمت قصائد عددا من الوافر قافية المتواتر، ومعذرة إلى إخواننا أصحاب الشعر الحديث والأوزان والفواصل الحرة... فآمل أن يتاح لى إنشاد بعض ذلك مولاى حفظه الله - وتحيتى وودى الباقى له وسلامى إلى السيدة حفظكم الله وأغدق عليكم النعم وكلأكم في كنفه الذى لايرام ولا يضام - مع المودة والحب.

عبدالله الطيب

٦٧/٤/٣٠

*

منزل رقم ٦٣
مربع ٣
حى المطار
الخرطوم

سيدى الجليل الدكتور طه حسين،

أكتب إلى مولاى معادى من بلدة خور طقت بصحراء كردفان، وقد سرنى أيما سرور أن أجد هذا الكتاب الكريم من مولاى العظيم منتظرى! وإن مثله لمما يفتخر به أمثالى. وقد ملأنى حبورا هذا الود واللطف الذى تفضل به سيدى على. لقد قرأته وقلبى يخفق منشدا شطر كثير عزة:

«ويسأل عن بنى وكيف حالى»

وهل أنا إلا شاعر يقتدى آثار كثير عزة والفحولة الماضية.

هذا وقد أرسل إلى السيد الحلبى بعشر ملازم من كتابى مشحونة بالأخطاء. وما أدرى ماذا أصنع. ولو قد كنت أملك نفقة السفر، لكان الشوق إلى مولاى وحده كافيا ليجعلنى أزور مصر عدة مرات فى العام الواحد. وقد كتبت إلى دار الحلبى أتوعدها بأن سأزور مصر وآخذ أصلى من أيديهم. وهذا كل ما أملك من وعيد. وأقول كما قال الآخر [فى شأن عبدالقوى الحلبى وداره هذه]:

جزى ربه عنى عدى بن حاتم
جزاء الكلاب العاويات وقد فعل
أعنى وآمل وأن يفعل.

سيدى، أشكر لك تبشيرى بحسن عشرة الدكتور النويهى. ولن آلو جهدا فى معاونته. ولازال الله فى عون العبد مادام العبد فى عون أخيه.

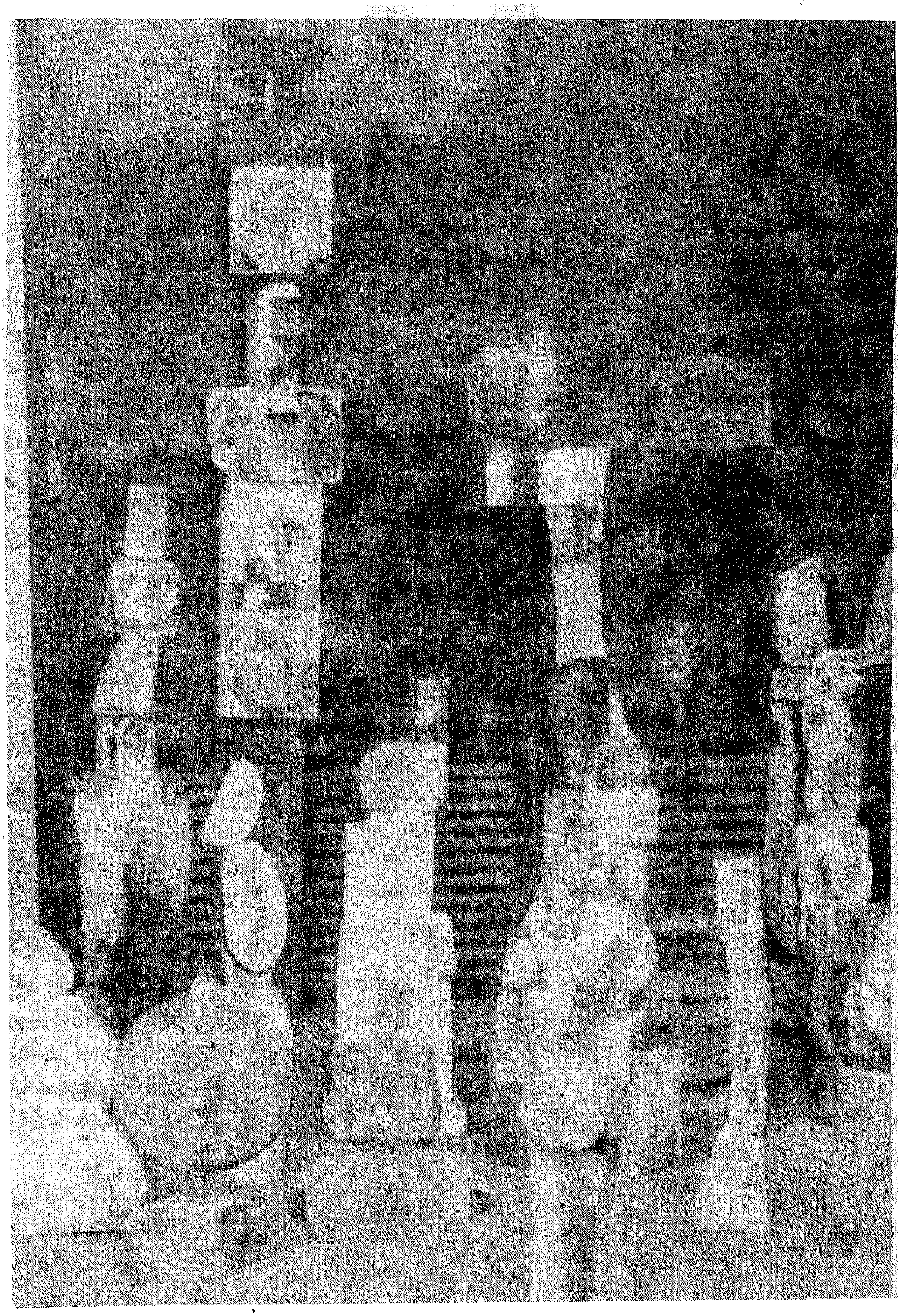
وقد سرنى أن الأخ المفضال الكريم عبده عزام بجامعة دورهام. وقد كنت أحسب أن بلاد بريطانيا - لما فيها من معاهد كثيرة - أنسب مكان لطفلين له لا يستطيعان الكلام. هيأ الله له المياسر. وسأكتب إليه يا سيدى.

ولا أريد بعد أن أطيل على مولاى. وسأبعث له بالبريد القادم بقصيدة على روى الحاء نظمتها أستشنع بها حوادث أول مارس - ولعل سيدى أن يكون قد سمع عنها طرفا.

وأختم بالدعاء لسيدي الكريم، أسأل الله أن يطيل بقاءه ويديم نعماءه ويريه ما يحب فى أحبائه وله منى الود المخلص ممزوجا بالشوق البرح وزوجى تشكر لسيدى اهتمامه بأمرى - المخلص عبدالله الطيب.

هوامش التحرير :

(١) مطموسة فى المخطوطة وتقاربها بـ «أحرج» ليستقيم المعنى.
(٢) ساقطة فى المخطوطة وتقاربها بـ «مسرور».
(٣) غير واضحة فى المخطوطة وحملناها على أقرب معنى من رسم الكلمة.
(٤) وردت هكذا فى المخطوطة والكلمة «هاهنا» ترسم بطريقتين إحداهما كما وردت فى الرسالة.

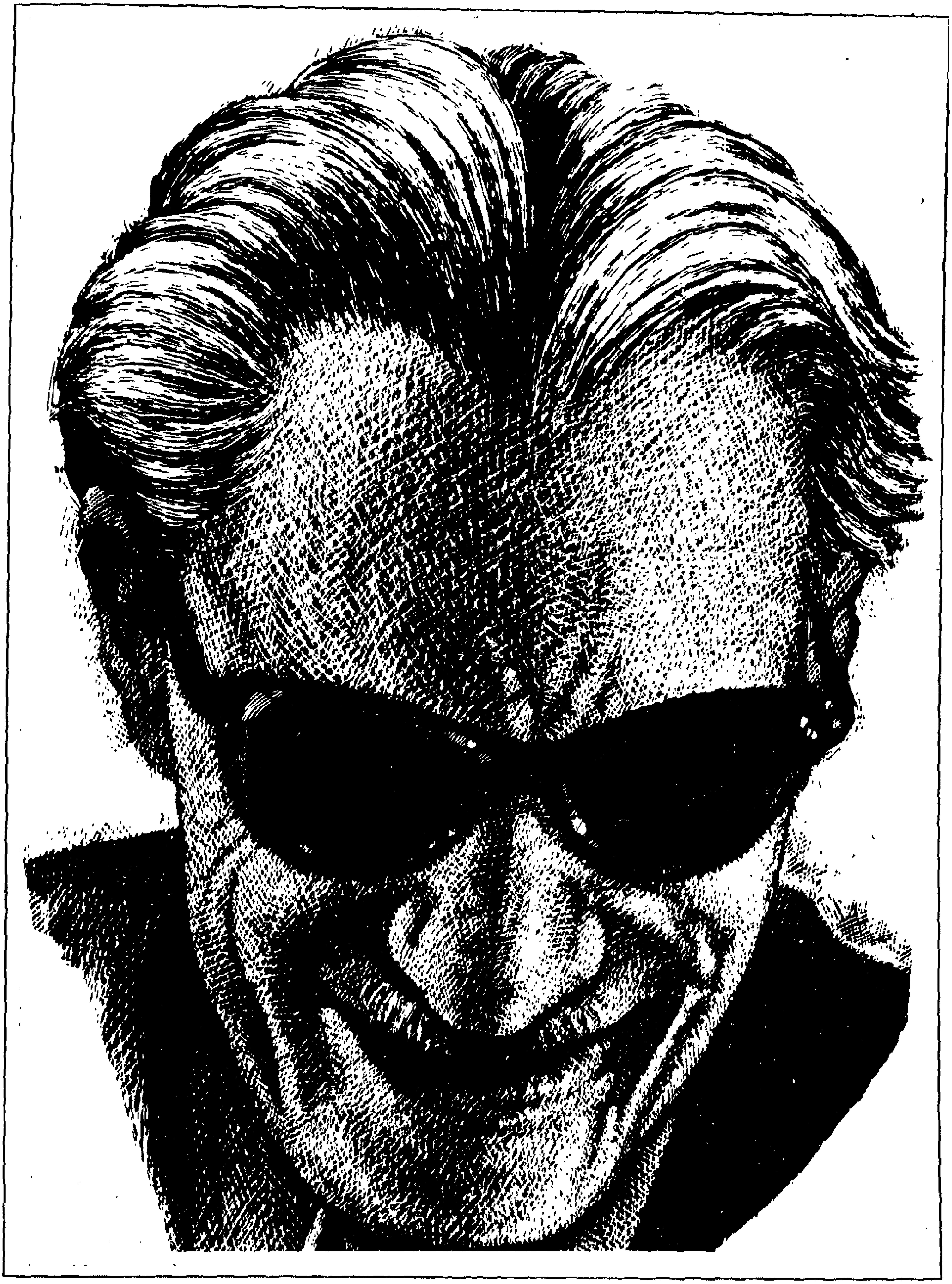


للفنان چورچ البهجورى

الفصول والغايات

النص الكامل لكتاب في «الشعر الجاهلى»

٢٣ النص الكامل لكتاب «فى الشعر الجاهلى»، تأليف: طه حسين. ٨٣ قرار النيابة فى قضية «فى الشعر الجاهلى»، محمد نور. ٩٦ التحقيق والتنوير، على فهمى. ١٠٤ ديكارت الغائب عن طه حسين، وائل غالى. ١٠٨ إشكالية أسلوب وبناء الرواية عند «طه حسين»، عبد الرحمن أبو عوف.



النص الكامل

لكتاب

فى الشعر الجاهلى

تأليف

طه حسين

هنا يجد القارئ، لأول مرة، فى مجلة عربية النص الكامل لكتاب طه حسين.، «فى الشعر الجاهلى»، ومعه قرار النيابة بحفظ القضية الذى كتبه فى حينه رئيس النيابة محمد نور. نتبعه بدراسة تعكس الجو الديمقراطى الذى كان سائدًا أيام أن أثيرت القضية، بعدهما يجد القارئ مقارنة بين منهج ديكارت ومنهج طه حسين وعلائق التقابل والاختلاف بينهما.

فى الشعر الجاهلى

الكتاب الأول

-١-

تمهيد

هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربى جديد، لم يألفه الناس عندنا من قبل. وأكاد أثق بأن فريقًا منهم سيلقونه ساخطين عليه، وبأن فريقًا آخر سيزورون عنه ازورارًا. ولكنى على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث، أو بعبارة أصح أريد أن أقيده، فقد أذعته قبل اليوم حين تحدثت به إلى طلابى فى الجامعة. وليس سرًا ما تتحدث به إلى أكثر من مائتين.

ولقد اقتنعت بنتائج هذا البحث اقتناعًا ما أعرف أنى شعرت بمثله فى تلك المواقف المختلفة التى وقفتها من تاريخ الأدب العربى. وهذا الاقتناع القوى هو الذى يحملنى على تقييد هذا البحث ونشره فى هذه الفصول، غير حافل بسخط الساخط ولا مكترث بازورار المزور. وأنا مطمئن إلى أن هذا البحث وإن أسخط قومًا وشق على آخرين، فسيرضى هذه الطائفة القليلة من المستنيرين الذين هم فى حقيقة الأمر عدة المستقبل وقوام النهضة الحديثة وذخر الأدب الجديد.

ولقد تناول الناس منذ حين مسألة القديم والجديد، واشتد فيها اللجاج بينهم، وخيل إلى بعضهم أنه يستطيع أن يقضى فيها بين المختصمين. ولكنى أعتقد أن المختصمين أنفسهم لم يتناولوا المسألة من جميع أطرافها، فهم لم يكادوا يتجاوزون فنون الأدب التى يتعاطاها الناس من نثر وشعر، والأساليب التى تصطنع فى هذه الفنون والمعانى، والألفاظ التى يعمد إليها الكاتب أو الشاعر حين يريد أن يتحدث إلى الناس بعواطف نفسه أو نتائج عقله. ولكن للمسألة وجهًا آخر لا يتناول الفن الكتابى أو الشعرى، وإنما يتناول البحث العلمى عن الأدب وتاريخ فنونه.

نحن بين اثنتين: إما أن نقبل فى الأدب وتاريخه ما قاله القدماء، لا نتناول ذلك من النقد إلا بهذا المقدار اليسير الذى لا يخلو منه كل بحث والذى يتيح لنا أن نقول: أخطأ الأصمعى أو أصاب، ووفق أبو عبيدة أو لم يوفق، واهتدى الكسائى أو ضل الطريق؛ وإما أن نضع علم المتقدمين كله موضع البحث. لقد انسيت، فلست أريد أن أقول البحث وإنما أريد أن أقول الشك. أريد ألا نقبل شيئًا مما قال القدماء فى الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبت إن لم ينتهيا إلى اليقين فقد ينتهيان إلى الرجحان.

والفرق بين هذين المذهبين فى البحث عظيم، فهو الفرق بين الإيمان الذى يبعث على الاطمئنان والرضا، والشك الذى يبعث على القلق والاضطراب وينتهى فى كثير من الأحيان إلى الإنكار والجحود.

المذهب الأول يدع كل شىء حيث تركه القدماء لا يناله بتغيير ولا تبديل ولا يمسه فى جملته وتفصيله إلا مسًا رفيقًا. أما المذهب الثانى فيقلب العلم القديم رأسًا على عقب. وأخشى إن لم يمح أكثره أن يمحو منه شيئًا كثيرًا.

ولندع هذا النحو من الكلام العام ولنوضح ما نريد أن نقوله بشىء من الأمثلة:

بين يدينا مسألة الشعر الجاهلى نريد أن ندرسها وننتهى فيها إلى الحق. فأما أنصار القديم فالطريق أمامهم واضحة معبدة، والأمر عليهم سهل يسير. أليس قد أجمع القدماء من علماء الأمصار فى العراق والشام وفارس ومصر والأندلس على أن طائفة كثيرة من الشعراء قد عاشت قبل الإسلام وقالت كثيرًا من الشعر؟ أليس قد أجمع هؤلاء العلماء أنفسهم على أن لهؤلاء الشعراء أسماء معروفة محفوظة مضبوطة يتناقلها الناس ولا يكادون يختلفون فيها؟ أليس قد أجمع هؤلاء العلماء على أن لهؤلاء الشعراء مقدارًا من القصائد والمقطوعات حفظه عنهم رواتهم وتناقله عنهم الناس، حتى جاء عصر التدوين فدون فى الكتب وبقى منه ما شاء الله أن يبقى إلى أيامنا؟ وإذا كان العلماء قد أجمعوا على هذا كله فرووا لنا أسماء الشعراء وضبطوها ونقلوا إلينا آثار الشعراء وفسروها، فلم يبق إلا أن نأخذ عنهم ما قالوا راضين به مطمئنين إليه. فإذا لم يكن لأحدنا بد من أن يبحث وينقد ويحقق فهو يستطيع هذا دون أن يجاوز مذهب أنصار القديم. فالعلماء قد اختلفوا فى الرواية بعض الاختلاف وتفاوتوا فى الضبط بعض التفاوت. فلنوازن بينهم ولنرجح رواية على رواية ولنؤثر ضبطًا على ضبط، ولنقل: أصاب البصريون وأخطأ الكوفيون، أو وفق المبرد ولم يوفق ثعلب. لنذهب فى الأدب وفنونه مذهب الفقهاء فى الفقه بعد أن أغلق باب الاجتهاد: هذا مذهب أنصار القديم، وهو المذهب الذائع فى مصر، وهو المذهب الرسمى أيضًا، مضت عليه مدارس الحكومة وكتبها ومناهجها على ما بينها من تفاوت واختلاف.

فى الشعر الجاهلى

ولا ينبغى أن تخدعك هذه الألفاظ المستحدثة فى الأدب، ولا هذا النحو من التأليف الذى يقسم التاريخ الأدبى إلى عصور، ويحاول أن يدخل فيه شيئاً من الترتيب والتنظيم، فذلك كله عناية بالقشور والأشكال لا يمس اللباب ولا الموضوع. فما زال العرب ينقسمون إلى بائدة وباقية، وإلى عاربة ومستعربة. ومازال أولئك من جرهم، وهؤلاء من ولد إسماعيل. ومازال امرؤ القيس صاحب «قفانبك»، وطرفة صاحب «لخولة أطلال...» وعمرو بن كلثوم صاحب «ألا هبى...»، ومازال كلام العرب فى جاهليتها وإسلامها ينقسم إلى شعر ونثر. النثر ينقسم إلى مرسل ومسجوع، إلى آخر هذا الكلام الكثير الذى يفرغه أنصار القديم فيما يضعون من كتب وما يلقون على التلاميذ والطلاب من دروس.

هم لم يغيروا فى الأدب شيئاً. وما كان لهم أن يغيروا فيه شيئاً وقد أخذوا أنفسهم بالاطمئنان إلى ما قاله القدماء وأغلقوا على أنفسهم فى الأدب باب الاجتهاد كما أغلقه الفقهاء فى الفقه والمتكلمون فى الكلام.

وأما أنصار الجديد، فالطريق أمامهم معوجة ملتوية، تقوم فيها عقاب لا تكاد تحصى. وهم لا يكادون يمضون إلا فى أناة وريث هما إلى البطء أقرب منهما إلى السرعة.

ذلك أنهم لا يأخذون أنفسهم بإيمان ولا اطمئنان، أو هم لم يرزقوا هذا الإيمان والاطمئنان فقد خلق الله لهم عقولا تجد من الشك لذة وفى القلق والاضطراب رضا. وهم لا يريدون أن يخطوا فى تاريخ الأدب خطوة حتى يتبينوا موضعها. وسواء عليهم وافقوا القدماء وأنصار القديم أم كان بينهم وبينهم أشد الخلاف.

هم لا يطمئنون إلى ما قال القدماء، وإنما يلقون بالتحفظ والشك. ولعل أشد ما يملكهم الشك حين يجدون من القدماء ثقة واطمئنانا. هم يريدون أن يدرسوا مسألة الشعر الجاهلى فيتجاهلون إجماع القدماء على ما أجمعوا عليه، ويتساءلون: أهناك شعر جاهلى؟ فإن كان هناك شعر جاهلى فما السبيل إلى معرفته؟ وما هو؟ وما مقداره؟ وبم يمتاز من غيره؟ ويمضون فى طائفة من الأسئلة يحتاج حلها إلى روية وأناة وإلى جهود الجماعات العلمية لا إلى جهود الأفراد. هم لا يعرفون أن العرب ينقسمون إلى باقية وبائدة، وعاربة ومستعربة، ولا أن أولئك من جرهم، وهؤلاء من ولد إسماعيل، ولا أن امرأ القيس وطرفه وابن كلثوم قالوا هذه المطولات؛ ولكنهم يعرفون أن القدماء كانوا يرون ذلك. ويريدون أن يتبينوا أكان القدماء مصيبين أم مخطئين؟ والنتائج اللازمة لهذا المذهب الذى يذهبه المجددون عظيمة جليلة الخطر، فهى إلى الثورة الأدبية أقرب منها إلى أى شىء آخر وحسبك أنهم يشكون فيما كان الناس يرونه يقينا، وقد يجحدون ما أجمع الناس على أنه حق لا شك فيه.

وليس حظ هذا المذهب منتهيا عند هذا الحد، بل هو يجاوزه إلى حدود أخرى أبعد منه مدى وأعظم أثرا. فهم قد ينتهون إلى تغيير التاريخ أو ما اتفق الناس على أنه تاريخ. وهم قد ينتهون إلى الشك فى أشياء لم يكن يباح الشك فيها. وهم بين اثنتين: إما أن يجحدوا أنفسهم ويجحدوا العلم وحقوقه فيريحوا ويستريحوا؛ وإما أن يعرفوا لأنفسهم حقها ويؤدوا للعلم واجبه، فيتعرضوا لما ينبغى أن يتعرض له العلماء من الأذى ويحتملوا ما ينبغى أن يحتمله العلماء من سخط الساخطين.

ولست أزعم أنى من العلماء. ولست أتمدح بأنى أحب أن أتعرض للأذى. وربما كان الحق أنى أحب الحياة الهادئة المطمئنة وأريد أن أتذوق لذات العيش فى دعة ورضا ولكنى مع ذلك أحب أن أفكر، وأحب أن أبحث، وأحب أن أعلن إلى الناس ما أنتهى إليه بعد البحث والتفكير؛ ولا أكره أن آخذ نصيبى من رضا الناس عنى أو سخطهم على حين أعلن إليهم ما يحبون أو ما يكرهون. وإذن فلأعتمد على الله، ولأحدثك بما أحب أن أحدثك به فى صراحة وأمانة وصدق، ولأجتنب فى هذا الحديث هذه الطرق التى يسلكها المهرة من الكتاب ليدخلوا على الناس ما لم يألفوا فى رفق وأناة وشىء من الاحتياط كثير.

وأول شىء أفجؤك به فى هذا الحديث هو أنى شككت فى قيمة الشعر الجاهلى وألححت فى الشك، أو قل ألح على الشك، فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر، حتى انتهى بى هذا كله إلى شىء إلا يكن يقينا فهو قريب من اليقين. ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهلياً ليست من الجاهلية فى شىء؛ وإنما هى منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم

فى الشعر الجاهلى

أكثر مما تمثل حياة الجاهليين. وأكاد لا أشك فى أن ما بقى من الشعر الجاهلى الصحيح قليل جدا لا يمثل شيئا ولا يدل على شىء، ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى. وأنا أقدر النتائج الخطرة لهذه النظرية، ولكنى مع ذلك لا أتردد فى إثباتها وإذاعتها، ولا أضعف عن أن أعلن إليك وإلى غيرك من القرّاء أن ما تقرؤه على أنه شعر امرئ القيس أو طرفه أو ابن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء الناس فى شىء؛ وإنما هو انتحال الرواة أو اختلاف الأعراب أو صنعة النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين.

وأنا أزعم مع هذا كله أن العصر الجاهلى القريب من الإسلام لم يضع، وإنا نستطيع أن نتصوره تصوراً واضحاً قوياً صحيحاً. ولكن بشرط ألا نعتمد على الشعر، بل على القرآن من ناحية، والتاريخ والأساطير من ناحية أخرى.

وستسألنى كيف انتهى بى البحث إلى هذه النظرية الخطرة؟ ولست أكره أن أجيبك على هذا السؤال؛ بل أنا لا أكتب ما أكتب إلا لأجيبك عليه ولأجل أن أجيبك عليه إجابة مقنعة يجب أن أتحدث إليك فى طائفة مختلفة من المسائل. وسترى أن هذه الطائفة المختلفة من المسائل تنتهى كلها إلى نتيجة واحدة هى هذه النظرية التى ذكرتها منذ حين. يجب أن أحدثك عن الحياة السياسية الداخلية للأمة العربية بعد ظهور الإسلام ووقوف حركة الفتح، وما بين هذه الحياة وبين الشعر من صلة. ويجب أن أحدثك عن حال أولئك الناس الذين غلبوا على أمرهم بعد الفتح فى بلاد الفرس وفى الشام والجزيرة والعراق ومصر، ما بين هذه الحال وبين لغة العرب وآدابهم من صلة؛ ويجب أن أحدثك عن نشأة العلوم الدينية واللغوية وما بينها وبين اللغة والأدب من صلة. ثم يجب أن أحدثك عن اليهود فى بلاد العرب قبل الإسلام وبعده وما بين اليهود هؤلاء وبين الأدب العربى من صلة. ويجب أن حدثك بعد هذا عن المسيحية وما كان لها من الانتشار فى بلاد العرب قبل الإسلام وما أحدثت من تأثير فى حياة العرب العقلية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية، وما بين هذا كله وبين الأدب العربى والشعر العربى من صلة. ثم يجب أن أحدثك عن مؤثرات سياسية خارجية عملت فى حياة العرب قبل الإسلام وكان لها أثر قوى جدا فى الشعر العربى الجاهلى وفى الشعر العربى الذى انتحل وأضيف إلى الجاهليين. وهذه المباحث التى أشرت إليها ستنتهى كلها إلى تلك النظرية التى قدمتها: وهى أن الكثرة المطلقة مما نسميه الشعر الجاهلى ليست من الشعر الجاهلى فى شىء.

ولكنى مع ذلك لن أقف عند هذه المباحث؛ لأنى لم أقف عندها فيما بينى وبين نفسى بل جاوزتها. وأريد أن أجاوزها معك إلى نحو آخر من البحث أظنه أقوى دلالة وأنهض حجة من المباحث الماضية كلها، ذلك هو البحث الفنى واللغوى. فسينتهى بنا هذا البحث إلى أن هذا الشعر الذى ينسب إلى امرئ القيس أو إلى الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن. نعم! وسينتهى بنا هذا البحث إلى نتيجة غريبة، وهى أنه لا ينبغى أن يستشهد بهذا الشعر على تفسير القرآن وتأويل الحديث، وإنما ينبغى أن يستشهد بالقرآن والحديث على تفسير هذا الشعر وتأويله، أريد أن أقول إن هذه الأشعار لا تثبت شيئاً ولا تدل على شىء، ولا ينبغى أن تتخذ وسيلة إلى ما اتخذت إليه من علم بالقرآن والحديث. فهى إنما تكلفت واخترعت اختراعاً ليستشهد بها العلماء على ما كانوا يريدون أن يستشهدوا عليه.

فإذا انتهينا من هذه الطرق كلها إلى غاية واحدة هى هذه النظرية التى قدمتها، فسنجتهد فى أن نبحث عما يمكن أن يكون شعراً جاهلياً حقاً. وأنا أعترف منذ الآن بأن هذا البحث عسير كل العسر، وبأنى أشك شكاً شديداً فى أنه قد ينتهى بنا إلى نتيجة مرضية. ومع ذلك فسنحاوله.

-٢-

منهج البحث

أحب أن أكون واضحاً جلياً وأن أقول للناس ما أريد أن أقول دون أن أضطرهم إلى أن يتأولوا ويتمحلوا ويذهبوا مذاهب مختلفة فى النقد والتفسير والكشف عن الأغراض التى أرمى اليها. أريد أن أريح الناس من هذا اللون من ألوان التعب، وأن أريح نفسى من الرد والدفع والمناقشة فيما لا يحتاج الى مناقشة. أريد أن أقول إنى سأسلك فى هذا النحو من البحث مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما

في الشعر الجاهلي

يتناولون من العلم والفلسفة. أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه (ديكارت) للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث. والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوا تاما والناس جميعا يعلمون أن هذا المنهج الذي سخط عليه أنصار القديم في الدين والفلسفة يوم ظهر، قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثرا وأنه قد جدد العلم والفلسفة تجديدا. وأنه قد غير مذاهب الأدباء في أدبهم والفنانين في فنونهم، وأنه هو الطابع الذي يمتاز به هذا العصر الحديث.

فلنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربي القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء. ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ما قيل فيهما من قبل وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة الثقيلة التي تأخذ أيدينا وأرجلنا ورءوسنا فتحول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرة، وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة أيضاً.

نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذه القومية وما يضاد هذا الدين؛ يجب ألا نتقيد بشيء ولا نذعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح. ذلك أنا إذا لم ننس قوميتنا وديننا وما يتصل بهما فسنضطر إلى المحاباة وإرضاء العواطف، وسنغل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين. وهل فعل القدماء غير هذا؟ وهل أفسد علم القدماء شيء غير هذا؟ كان القدماء عربا يتعصبون للعرب، أو كانوا عجما يتعصبون على العرب؛ فلم يبرأ علمهم من الفساد؛ لأن المتعصبين للعرب غلوا في تمجيدهم وإكبارهم فأسرفوا على أنفسهم وعلى العلم؛ ولأن المتعصبين على العرب غلوا في تحقيرهم وإصغارهم فأسرفوا على أنفسهم وعلى العلم أيضاً.

كان القدماء مسلمين مخلصين في حب الإسلام؛ فأخضعوا كل شيء لهذا الإسلام وحبهم إياه؛ لم يعرضوا لمبحث علمي ولا لفصل من فصول الأدب أو لون من ألوان الفن إلا من حيث إنه يؤيد الإسلام ويعزه ويعلي كلمته. فما لاءم مذهبهم هذا أخذوه، وما نافره انصرفوا عنه انصرافا. أو كان القدماء غير مسلمين: يهوداً ونصارى أو مجوساً أو ملحدين أو مسلمين في قلوبهم مرض وفي نفوسهم زيغ، فتأثروا في حياتهم العلمية بمثل ما تأثر به المسلمون الصادقون: تعصبوا على الإسلام ونحوا في بحثهم العلمي نحو الغض منه والتصغير من شأنه فظلموا أنفسهم وظلموا الإسلام وأفسدوا العلم وجنوا على الأجيال المقبلة. ولو أن القدماء استطاعوا أن يفرقوا بين عقولهم وقلوبهم وأن يتناولوا العلم على نحو ما يتناوله المحدثون لا يتأثرون في ذلك بقومية ولا عصبية ولا دين ولا ما يتصل بهذا كله من الأهواء، لتركوا لنا أدبا غير الأدب الذي نجده بين أيدينا، ولأراحونا من هذا العناء الذي نتكلفه الآن. ولكن هذه طبيعة الإنسان لاسبيل إلى التخلص منها. وأنت تستطيع أن تقول هذا الذي تقوله في كل شيء فلو أن الفلاسفة ذهبوا في الفلسفة مذهب (ديكارت) منذ العصور الأولى، لما احتاج (ديكارت) إلى أن يستحدث منهجه الجديد. ولو أن المؤرخين ذهبوا في كتابة التاريخ منذ العصور الأولى مذهب (سينيوبوس) لما احتاج (سينيوبوس) إلى أن يستحدث منهجه في التاريخ. وبعبارة أدنى إلى الإيجاز: لو أن الإنسان خلق كاملا لما احتاج إلى أن يطمع في الكمال.

فلندع لوم القدماء على ما تأثروا به في حياتهم العلمية مما أفسد عليهم العلم. ولنجتهد في ألا نتأثر كما تأثروا وفي ألا نفسد العلم كما أفسدوا. لنجتهد في أن ندرس الأدب العربي غير حافلين بتمجيد العرب أو الغض منهم، ولا مكترثين بنصر الإسلام أو النعي عليه، ولا معنيين بالملاءمة بينه وبين نتائج البحث العلمي والأدبي، ولا وجلين حين ينتهي بنا هذا البحث إلى ما تأباه القومية أو تنفر منه الأهواء السياسية أو تكرهه العاطفة الدينية. فإن نحن حررنا أنفسنا إلى هذا الحدّ فليس من شك في أننا سنصل ببحثنا العلمي إلى نتائج لم يصل إلى مثلها القدماء. وليس من شك في أننا سنلتقي أصدقاء سواء اتفقنا في الرأي أو اختلفنا فيه. فما كان اختلاف الرأي في العلم سببا من أسباب البغض؛ إنما الأهواء والعواطف هي التي تنتهي بالناس إلى ما يفسد عليهم الحياة من البغض والعداء.

فأنت ترى أن منهج (ديكارت) هذا ليس خصبًا في العلم والفلسفة والأدب فحسب، وإنما هو خصب في الأخلاق

والحياة الاجتماعية أيضًا. وأنت ترى أن الأخذ بهذا المنهج ليس حتما على الذين يدرسون العلم ويكتبون فيه وحدهم، بل هو حتم على الذين يقرءون أيضًا. وأنت ترى أني غير مسرف حين أطلب منذ الآن إلى الذين لا يستطيعون أن يبرءوا من القديم ويخلصوا من أغلال العواطف والأهواء حين يقرءون العلم أو يكتبون فيه ألا يقرءوا هذه الفصول. فلن تفيدهم قراءتها إلا أن يكونوا أحرارًا حقًا.

- ٣ -

مرآة الحياة الجاهلية يجب أن تلتمس في القرآن لا في الشعر الجاهلي

على أني أحب أن يطمئن الذين يكلفون بالأدب العربي القديم ويشفقون عليه ويجدون شيئًا من اللذة في أن يعتقدوا أن هناك شعرًا جاهليًا يمثل حياة جاهلية انقضى عصرها بظهور الإسلام؛ فلن يمحو هذا الكتاب ما يعتقدون، ولن يقطع السبيل بينهم وبين هذه الحياة الجاهلية يدرسونها ويجدون في درسها ما يبتغون من لذة علمية وفنية. بل أنا أذهب إلى أبعد من هذا، فأزعم أني سأستكشف لهم طريقًا جديدة واضحة قصيرة سهلة يصلون منها إلى هذه الحياة الجاهلية، أو بعبارة أصح: يصلون منها إلى حياة جاهلية لم يعرفوها، إلى حياة جاهلية قيمة مشرقة ممتعة مخالفة كل المخالفة لهذه الحياة التي يجدونها في المطولات وغيرها مما ينسب إلى الشعراء الجاهليين. ذلك أني لا أنكر الحياة الجاهلية وإنما أنكر أن يمثلها هذا الشعر الذي يسمونه الشعر الجاهلي. فإذا أردت أن أدرس الحياة الجاهلية فلست أسلك اليها طريق امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير؛ لأني لا أثق بما ينسب إليهم؛ وإنما أسلك إليها طريقا أخرى، وأدرسها في نص لا سبيل إلى الشك في صحته، وأدرسها في القرآن. فالقرآن أصدق مرآة للعصر الجاهلي. ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه. أدرسها في القرآن، وأدرسها في شعر هؤلاء الشعراء الذين عاصروا النبي وجادلوه، وفي شعر الشعراء الآخرين الذين جاءوا بعده ولم تكن نفوسهم قد طابت عن الآراء والحياة التي ألفها آباؤهم قبل ظهور الإسلام. بل أدرسها في الشعر الأموي نفسه. فلست أعرف أمة من الأمم القديمة استمسكت بمذهب المحافظة في الأدب ولم تجدد فيه إلا بمقدار كالأمة العربية. فحياة العرب الجاهليين ظاهرة في شعر الفرزدق وجرير وذي الرمة والأخطل والراعي أكثر من ظهورها في هذا الشعر الذي ينسب إلى طرفة وعنترة والشماخ وبشر ابن أبي خازم.

قلت: إن القرآن أصدق مرآة للحياة الجاهلية وهذه القضية غريبة حين تسمعها؛ ولكنها بدهية حين تفكر فيها قليلا. فليس من اليسير أن نفهم أن الناس قد أعجبوا بالقرآن حين تليت عليهم آياته إلا أن تكون بينهم وبينه صلة هي هذه الصلة التي توجد بين الأثر الفني البديع وبين الذين يعجبون به حين يسمعونه أو ينظرون إليه. وليس من اليسير أن نفهم أن العرب قد قاوموا القرآن وناهضوه وجادلوا النبيّ فيه إلا أن يكونوا قد فهموه ووقفوا على أسراره ودقائقه. وليس من اليسير بل ليس من الممكن أن نصدق أن القرآن كان جديداً كله على العرب. فلو كان كذلك لما فهموه ولا وعوه، ولا آمن به بعضهم ولا ناهضه وجادل فيه بعضهم الآخر إنما كان القرآن جديداً في أسلوبه، جديداً فيما يدعو إليه، جديداً فيما شرع للناس من دين وقانون، ولكنه كان كتاباً عربياً؛ لغته هي اللغة العربية الأدبية التي كان يصطنعها الناس في عصره، أي في العصر الجاهلي. وفي القرآن ردّ على الوثنيين فيما كانوا يعتقدون من الوثنية، وفيه ردّ على اليهود، وفيه ردّ على النصارى، وفيه رد على الصابئة والمجوس. وهو لا يرد على يهود فلسطين، ولا على نصارى الروم، ومجوس الفرس، وصابئة الجزيرة وحدهم، وإنما يرد على فرق من العرب كانت تمثلهم في البلاد العربية نفسها. ولولا ذلك لما كانت له قيمة ولا خطر، ولما حفل به أحد من أولئك الذين عارضوه وأيدوه، وضحوا في سبيل تأييده ومعارضته بالأموال والحياة.

أفترى أحداً يحفل بي لو أني أخذت أهاجم البوذية أو غيرها من هذه الديانات التي لا يدينها أحد في مصر؟ ولكني أغيظ النصارى حين أهاجم النصرانية وأهيج اليهود حين أهاجم اليهودية، وأحفظ المسلمين حين أهاجم الإسلام. وأنا لا أكاد أعرض لواحد من هذه الأديان حتى أجد مقاومة الأفراد ثم الجماعات، ثم مقاومة الدولة نفسها تمثلها النيابة والقضاء. ذلك لأني أهاجم ديانات ممثلة في مصر يؤمن بها المصريون وتحميها الدولة المصرية. وكذلك كانت الحال حين ظهر الإسلام: هاجم الوثنية

في الشعر الجاهلي

فعارضه الوثنيون. هاجم اليهود فعارضه اليهود. وهاجم النصارى فعارضه النصارى. ولم تكن هذه المعارضة هينة ولا لينة، وإنما كانت تقدر بمقدار ما كان لأهلها من قوة ومنعة وبأس في الحياة الاجتماعية والسياسية. فأما وثنية قريش فقد أخرجت النبيّ من مكة ونصبت له الحرب واضطرت أصحابه إلى الهجرة. وأما يهودية اليهود فقد ألبت عليه وجاهدته جهاداً عقليًا وجدليًا، ثم انتهت إلى الحرب والقتال. وأما نصرانية النصارى فلم تكن معارضتها للإسلام إبان حياة النبيّ قوية قوة المعارضة الوثنية واليهودية. لماذا؟ لأن البيئة التي ظهر فيها النبيّ لم تكن بيئة نصرانية، إنما كانت وثنية في مكة، يهودية في المدينة. ولو ظهر النبيّ في الحيرة أو في نجران للقي من نصارى هاتين المدينتين مثل ما لقي من مشركي مكة ويهود المدينة.

وفي الحق أن الإسلام لم يكد يظهر على مشركي الحجاز ويهوده حتى استحال الجهاد بينه وبين النصارى من جدال ونضال بالحجة إلى اصطدام مسلح، أدرك النبيّ أوله وانتهى به الخلفاء إلى أقصى حدوده.

فأنت ترى أن القرآن حين يتحدث عن الوثنيين واليهود والنصارى وغيرهم من أصحاب النحل والديانات إنما يتحدث عن العرب وعن نحل وديانات ألفها العرب. فهو يبطل منها ما يبطل، ويؤيد منها ما يؤيد. وهو يلقى في ذلك من المعارضة والتأييد بمقدار ما لهذه النحل والديانات من السلطان على نفوس الناس.

وإذن فما أبعد الفرق بين نتيجة البحث عن الحياة الجاهلية في هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين والبحث عنها في القرآن!

فأما هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين فيظهر لنا حياة غامضة جافة بريئة أو كالبريئة من الشعور الديني القويّ والعاطفة الدينية المتسلطة على النفس والمسيطرة على الحياة العملية؛ وإلا فأين تجد شيئا من هذا في شعر امرئ القيس أو طرفة أو عنترة! أو ليس عجيباً أن يعجز الشعر الجاهلي كله عن تصوير الحياة الدينية للجاهليين!

وأما القرآن فيمثل لنا شيئًا آخر، يمثل لنا حياة دينية قوية تدعو أهلها إلى أن يجادلوا عنها ما وسعهم الجدال. فإذا رأوا أنه قد أصبح قليل الغناء لجأوا إلى الكيد، ثم إلى الاضطهاد، ثم إلى إعلان الحرب التي لا تبقى ولا تذر.

أفتظن أن قريشًا كانت تكيد لأبنائها وتضطهدهم وتذيقهم ألوان العذاب ثم تخرجهم من ديارهم ثم تنصب لهم الحرب وتضحي في سبيلها بثروتها وقوتها وحياتها لو لم يكن لها من الدين إلا ما يمثله هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين؟ كلا! كانت قريش متدينة قوية الإيمان بدينها. ولهذا الدين وللإيمان بهذا الدين جاهدت ما جاهدت وضحت ما ضحت. وقل مثل ذلك في اليهود؛ وقل مثله في غير أولئك وهؤلاء من العرب الذين جاهدوا النبيّ عن دينهم.

فالقرآن إذن أصدق تمثيلا للحياة الدينية عند العرب من هذا الشعر الذي يسمونه الجاهلي. ولكن القرآن لا يمثل الحياة الدينية وحدها؛ وإنما يمثل شيئاً آخر غيرها لا نجده في هذا الشعر الجاهلي، يمثل حياة عقلية قوية، يمثل قدرة على الجدال والخصام أنفق القرآن في جهادها حظاً عظيماً. أليس القرآن قد وصف أولئك الذين كانوا يجادلون النبيّ بقوة الجدال والقدرة على الخصام والشدة في المحاورة! وفيم كانوا يجادلون ويخاصمون ويحاورون؟ في الدين وفيما يتصل بالدين من هذه المسائل المعضلة التي ينفق الفلاسفة فيها حياتهم دون أن يوفقوا إلى حلها في البعث، في الخلق، في إمكان الاتصال بين الله والناس، في المعجزة وما إلى ذلك.

أفتظن قوما يجادلون في هذه الأشياء جدالا يصفه القرآن بالقوة ويشهد لأصحابه بالمهارة، أفتظن هؤلاء القوم من الجهل والغباوة والغلظة والخشونة بحيث يمثلهم لنا هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين! كلا! لم يكونوا جهالاً ولا أغبياء ولا غلاظاً ولا أصحاب حياة خشنة جافية؛ وإنما كانوا أصحاب علم وذكاء وأصحاب عواطف رقيقة وعيش فيه لين ونعمة.

وهنا يجب أن نحتاط، فلم يكن العرب كلهم كذلك، ولا يمثلهم القرآن كلهم كذلك؛ وإنما كانوا كغيرهم من الأمم القديمة وككثير من الأمم الحديثة متقسمين إلى طبقتين: طبقة المستنيرين الذين يمتازون بالثروة والجاه والذكاء والعلم؛ وطبقة العامة الذين لا يكاد يكون لهم من هذا كله حظ.

القرآن شاهد بهذا. أليس يحدثنا عن أولئك المستضعفين الذين كفروا طاعة

في الشعر الجاهلي

لسادتهم وزعمائهم لا جهاداً في الرأى ولا اقتناعا بالحق، والذين سيقولون يوم يسألون: (ربنا إنا أطعنا سادتنا وكبراءنا فأضلونا السبيلا) . بلى! والقرآن يحدثنا عن جفوة الأعراب وغلظتهم وإمعانهم فى الكفر والنفاق وقلة حظهم من العاطفة الرقيقة التى تحمل على الإيمان والتدين. أليس هو الذى يقول: (الأعراب أشد كفراً ونفاقًا) وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله . أليس قد شرع للنبىّ أن يتألف قلوب الأعراب بالمال! بلى. فالقرآن إذن يمثل الأمة العربية على أنها كانت كغيرها من الأمم القديمة، فيها الممتازون المستنيرون الذين كان النبىّ يجادلهم ويجاهدهم؛ وفيها العامة الذين لم يكن لهم حظ من استنارة أو امتياز والذين كانوا موضوع النزاع بين النبىّ وخصومه والذين كان يتألفهم النبى بالمال أحياناً .

والقرآن لا يمثل الأمة العربية متدينة مستنيرة فحسب، بل هو يعطينا منها صورة أخرى يدهش لها الذين تعودوا أن يعتمدوا على هذا الشعر الجاهلى فى درس الحياة العربية قبل الاسلام ، فهم يعتقدون أن العرب كانوا قبل الاسلام أمة معتزلة تعيش فى صحرائها لا تعرف العالم الخارجى ولا يعرفها العالم الخارجى؛ وهم يبنون على هذا قضايا ونظريات، فهم يقولون إن الشعر الجاهلى لم يتأثر بهذه المؤثرات الخارجية التى أثرت فى الشعر الإسلامى: لم يتأثر بحضارة الفرس والروم. وأنى له ذلك! لقد كان يقال فى صحراء لاصلة بينها وبين الأمم المتحضرة. كلا! القرآن يحدثنا بشىء غير هذا، القرآن يحدثنا بأن العرب كانوا على اتصال بمن حولهم من الأمم بل كانوا على اتصال قوى قسمهم أحزاباً وفرقهم شيعًا. أليس القرآن يحدثنا عن الروم وما كان بينهم وبين الفرس من حرب أنقسمت فيها العرب إلى حزبين مختلفين: حزب يشايع أولئك، وحزب يناصر هؤلاء! أليس فى القرآن سورة تسمى سورة الروم وتبتدئ بهذه الآيات (ألم غلبت الروم فى أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيغلبون فى بضع سنين لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله ينصر من يشاء) .

لم يكن العرب إذن كما يظن أصحاب هذا الشعر الجاهلى معتزلين؛ فأنت ترى أن القرآن يصف عنايتهم بسياسة الفرس والروم. وهو يصف اتصالهم الاقتصادى بغيرهم من الأمم فى السورة المعروفة (لإيلاف قريش إيلافهم رحلة الشتاء والصيف ...) وكانت إحدى هاتين الرحلتين إلى الشام حيث الروم، والأخرى إلى اليمن حيث الحبشة أو الفرس.

وسيرة النبىّ تحدثنا أن العرب تجاوزوا بوغاز باب المندب إلى بلاد الحبشة. ألم يهاجر المهاجرون الأولون إلى هذه البلاد! وهذه السيرة نفسها تحدثنا بأنهم تجاوزوا الحيرة إلى بلاد الفرس، وأنهم تجاوزوا الشام وفلسطين إلى مصر. فلم يكونوا إذن معتزلين ، ولم يكونوا إذن بنجوة من تأثير الفرس والروم والحبش والهند وغيرهم من الأمم المجاورة لهم. لم يكونوا على غير دين ولم يكونوا جهالا ولا غلاظا ولم يكونوا فى عزلة سياسية أو اقتصادية بالقياس إلى الأمم الأخرى، كذلك يمثلهم القرآن.

وإذا كانوا أصحاب علم ودين، وأصحاب ثروة وقوة وبأس، وأصحاب سياسة متصلة بالسياسة العامة متأثرة بها مؤثرة فيها، فما أخلقهم أن يكونوا أمة متحضرة راقية لا أمة جاهلة همجية. وكيف يستطيع رجل عاقل أن يصدق أن القرآن قد ظهر فى أمة جاهلة همجية!

أرأيت أن التماس الحياة العربية الجاهلية فى القرآن أنفع وأجدى من التماسها فى هذا الشعر العقيم الذى يسمونه الشعر الجاهلى ! أرأيت أن هذا النحو من البحث يغير كل التغيير ما تعودنا أن نعرف من أمر الجاهليين!

- ٤ -

الشعر الجاهلي واللغة

على أن هناك شيئًا آخر يحظر علينا التسليم بصحة الكثرة المطلقة من هذا الشعر الجاهلى، ولعله أبلغ فى إثبات ما نذهب إليه. فهذا الشعر الذى رأينا لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب الجاهليين بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه. والأمر هنا يحتاج إلى شىء من الروية والأناة. فنحن إذا ذكرنا اللغة العربية نريد بها معناها الدقيق المحدود الذى نجده فى المعاجم حين نبحث فيها عن لفظ اللغة ما معناه، نريد بها الألفاظ من حيث هى ألفاظ تدل على معانيها، تستعمل حقيقة مرة ومجازاً مرة أخرى، وتتطور تطوراً ملائمًا لمقتضيات الحياة التى يحياها أصحاب هذه اللغة.

نقول إن هذا الشعر الجاهلى لا يمثل اللغة الجاهلية. ولنجتهد فى تعرف اللغة

فى الشعر الجاهلى

الجاهلية هذه ما هى، أو ماذا كانت فى العصر الذى يزعم الرواة أن شعرهم الجاهلى هذا قد قيل فيه. أما الرأى الذى اتفق عليه الرواة أو كادوا يتفقون عليه فهو أن العرب ينقسمون إلى قسمين:

قحطانية منازلهم الأولى فى اليمن، **وعدنانية** منازلهم الأولى فى الحجاز.

وهم متفقون على أن القحطانية عرب منذ خلقهم الله فطروا على العربية فهم العاربة، وعلى أن العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتساباً كانوا يتكلمون لغة أخرى هى العبرانية أو الكلدانية، ثم تعلموا لغة العرب العاربة فمحت لغتهم الأولى من صدورهم وثبتت فيها هذه اللغة الثانية المستعارة. وهم متفقون على أن هذه العدنانية المستعربة إنما يتصل نسبها بإسماعيل بن إبراهيم. وهم يروون حديثاً يتخذونه أساساً لكل هذه النظرية، خلاصته أن أول من تكلم بالعربية ونسى لغة أبيه إسماعيل بن إبراهيم. على هذا كله يتفق الرواة، ولكنهم يتفقون على شىء آخر أيضاً أثبته البحث الحديث، وهو أن هناك خلافاً قوياً بين لغة حمير (وهى العرب العاربة) ولغة عدنان (وهى العرب المستعربة) وقد روى عن أبى عمرو ابن العلاء أنه كان يقول: ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا.

وفى الحق أن البحث الحديث قد أثبت خلافاً جوهرياً بين اللغة التى كان يصطنعها الناس فى جنوب البلاد العربية، واللغة التى كانوا يصطنعونها فى شمال هذه البلاد. ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف فى اللفظ وفى قواعد النحو والتصريف أيضاً. وإذن فلابد من حل هذه المسألة.

إذا كان أبناء إسماعيل قد تعلموا العربية من أولئك العرب الذين نسميهم العاربة فكيف بعد ما بين اللغة التى كان يصطنعها العرب العاربة واللغة التى كان يصطنعها العرب المستعربة، حتى استطاع أبو عمرو بن العلاء أن يقول إنهما لغتان متمايزتان، واستطاع العلماء المحدثون أن يثبتوا هذا التمايز بالأدلة التى لا تقبل شكا ولا جدالا!

والأمر لا يقف عند هذا الحد، فواضح جداً لكل من له إلمام بالبحث التاريخى عامة ويدرس الأساطير والأقاصيص خاصة أن هذه النظرية متكلفة مصطنعة فى عصور متأخرة دعت اليها حاجة دينية أو اقتصادية أو سياسية.

للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخى، فضلا عن إثبات هذه القصة التى تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها.

ونحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعاً من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية ، والقرآن والتوراة من جهة أخرى. وأقدم عصر يمكن أن تكون قد نشأت فيه هذه الفكرة إنما هو هذا العصر الذى أخذ اليهود يستوطنون فيه شمال البلاد العربية ويثبتون فيه المستعمرات. فنحن نعلم أن حروباً عنيفة شبت بين هؤلاء اليهود المستعمرين وبين العرب الذين كانوا يقيمون فى هذه البلاد، وانتهت بشىء من المسالمة والملاينة ونوع من المحالفة والمهادنة. فليس يبعد أن يكون هذا الصلح الذى استقر بين المغيرين وأصحاب البلاد منشأ هذه القصة التى تجعل العرب واليهود أبناء أعمام، ولاسيما وقد رأى أولئك وهؤلاء أن بين الفريقين شيئا من التشابه غير قليل؛ فأولئك وهؤلاء ساميون.

ولكن الشىء الذى لا شك فيه هو أن ظهور الإسلام وما كان من الخصومة العنيفة بينه وبين وثنية العرب من غير أهل الكتاب، قد اقتضى أن تثبت الصلة الوثيقة المتينة بين الدين الجديد وبين الديانتين القديمتين: ديانة النصارى واليهود.

فأما الصلة الدينية فثابتة واضحة، فبين القرآن والتوراة والأناجيل اشتراك فى الموضوع والصورة والغرض، كلها ترمى إلى التوحيد، وتعتمد على أساس واحد هو هذا الذى تشترك فيه الديانات السماوية السامية. ولكن هذه الصلة الدينية معنوية عقلية يحسن أن تؤيدها صلة أخرى مادية ملموسة أو كالملموسة بين العرب وأهل الكتاب.

فما الذى يمنع أن تستغل هذه القصة قصة القرابة المادية بين العرب العدنانية واليهود؟

وقد كانت قريش مستعدة كل الاستعداد لقبول مثل هذه الأسطورة فى القرن السابع للمسيح. فقد كانت فى أول هذا القرن قد انتهت إلى حظ من النهضة السياسية والاقتصادية ضمن لها السيادة فى مكة وما حولها وبسط سلطانها

في الشعر الجاهلي

المعنوى على جزء غير قليل من البلاد العربية الوثنية. وكان مصدر هذه النهضة وهذا السلطان أمرين: التجارة من جهة، والدين من جهة أخرى.

فأما التجارة فنحن نعلم أن قريشًا كانت تصطنعها فى الشام ومصر وبلاد الفرس واليمن وبلاد الحبشة.

وأما الدين فهذه الكعبة التى كانت تجتمع حولها قريش ويحج إليها العرب المشركون فى كل عام، والتى أخذت تبسط على نفوس هؤلاء العرب المشركين نوعا من السلطان قويا، والتى أخذ هؤلاء العرب المشركون يجعلون منها رمزًا لدين قوى كأنه كان يريد أن يقف فى سبيل انتشار اليهودية من ناحية والمسيحية من ناحية أخرى. فنحن نلمح فى الأساطير أن شيئاً من المنافسة الدينية كان قائمًا بين مكة. ونجران. ونحن نلمح فى الأساطير أيضًا أن هذه المنافسة الدينية بين مكة وبين الكنيسة التى أنشأها الحبشة فى صنعاء هى التى دعت إلى حرب الفيل التى ذكرت فى القرآن.

فقريش إذن كانت فى هذا العصر ناهضة نهضة مادية تجارية، ونهضة دينية وثنية. وهى بحكم هاتين النهضتين كانت تحاول أن توجد فى البلاد العربية وحدة سياسية وثنية مستقلة تقاوم تدخل الروم والفرس والحبشة وديانتهم فى البلاد العربية.

وإذا كان هذا حقًا - ونحن نعتقد أنه حق - فمن المعقول جداً أن تبحث هذه المدنية الجديدة لنفسها عن أصل تاريخى قديم يتصل بالأصول التاريخية الماجدة التى تتحدث عنها الأساطير. وإذن فليس ما يمنع قريشاً من أن تقبل هذه الأسطورة التى تفيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم، كما قبلت روما قبل ذلك ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان تثبت أن روما متصلة بإينياس ابن بريام صاحب طروادة.

أمر هذه القصة إذن واضح. فهى حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام، واستغلها الإسلام لسبب دينى، وقبلتها مكة لسبب دينى وسياسى أيضًا. وإذن فيستطيع التاريخ الأدبى واللغوى ألا يحفل بها عندما يريد أن يتعرف أصل اللغة العربية الفصحى. وإذن فنستطيع أن نقول إن الصلة بين اللغة العربية الفصحى التى كانت تتكلمها العدنانية واللغة التى كانت تتكلمها القحطانية فى اليمن إنما هى كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة، وإن قصة «العاربة» و«المستعربة»، وتعلم إسماعيل العربية من جرهم، كل ذلك حديث أساطير لا خطر له ولا غناء فيه.

والنتيجة لهذا البحث كله تردنا إلى الموضوع الذى ابتدأنا به منذ حين، وهو أن هذا الشعر الذى يسمونه الجاهلى لا يمثل اللغة الجاهلية ولا يمكن أن يكون صحيحًا. ذلك لأننا نجد بين هؤلاء الشعراء الذين يضيفون إليهم شيئًا كثيراً من الشعر الجاهلى قومًا ينتسبون إلى عرب اليمن إلى هذه القحطانية العاربة التى كانت تتكلم لغة غير لغة القرآن، والتى كان يقول عنها أبو عمرو ابن العلاء: إن لغتها مخالفة للغة العرب، والتى أثبت البحث الحديث أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية.

ولكننا حين نقرأ الشعر الذى يضاف إلى شعراء هذه القحطانية فى الجاهلية لا نجد فرقاً قليلا ولا كثيراً بينه وبين شعر العدنانية. نستغفر الله! بل نحن لا نجد فرقا بين لغة هذا الشعر ولغة القرآن. فكيف يمكن فهم ذلك أو تأويله؟ أمر ذلك يسير، وهو أن هذا الشعر الذى يضاف إلى القحطانية قبل الإسلام ليس من القحطانية فى شىء، لم يقله شعراؤها وإنما حمل عليهم بعد الإسلام لأسباب مختلفة سنبينها حين نعرض لهذه الأسباب التى دعت إلى انتحال الشعر الجاهلى فى الإسلام.

- ٥ -
الشعر الجاهلى واللهجات

على أن الأمر يتجاوز هذا الشعر الجاهلى القحطانى إلى الشعر الجاهلى العدنانى نفسه. فالرواة يحدثوننا أن الشعر تنقل فى قبائل عدنان، كان فى ربيعة ثم انتقل إلى قيس ثم إلى تميم. فظل فيها إلى ما بعد الإسلام أى إلى أيام بنى أمية حين نبغ الفرزدق وجرير.

ونحن لا نستطيع أن نقبل هذا النوع من الكلام إلا باسمين؛ لأننا لا نعرف ما ربيعة وما قيس وما تميم معرفة علمية صحيحة، أى لأننا ننكر أو نشك على أقل تقدير شكا قويا فى قيمة هذه الأسماء التى تسمى بها القبائل، وفى قيمة الأنساب التى تصل بين الشعراء وبين أسماء هذه القبائل؛ ونعتقد أو نرجح أن هذا كله أقرب إلى الأساطير منه إلى العلم اليقين.

ولكن مسألة النسب وقيمته مسألة لا تعنينا الآن، فلندعها إلى حيث نعرض لها

فى الشعر الجاهلى

إذا اقتضت مباحث هذا الكتاب أن نعرض لها. وقد بينا رأينا فيها بيانا مجملا فى «ذكرى أبى العلاء». إنما المسألة التى تعنينا الآن وتحملنا على الشك فى قيمة هذه النظرية (نظرية تنقل الشعر فى قبائل عدنان قبل الإسلام) مسألة فنية خالصة. فالرواة مجمعون على أن قبائل عدنان لم تكن متحدة اللغة ولا متفقة اللهجة قبل أن يظهر الإسلام فيقارب بين اللغات المختلفة ويزيل كثيراً من تباين اللهجات. وكان من المعقول أن تختلف لغات العرب العدنانية وتتباين لهجاتهم قبل ظهور الإسلام. ولا سيما إذا صحت النظرية التى أشرنا إليها آنفًا وهى نظرية العزلة العربية، وثبت أن العرب كانوا متقاطعين متنابذين، وأنه لم يكن بينهم من أسباب المواصلات المادية والمعنوية ما يمكن من توحيد اللهجات.

فإذا صح هذا كله، كان من المعقول جدا أن تكون لكل قبيلة من هذه القبائل العدنانية لغتها ولهجتها ومذهبها فى الكلام، وأن يظهر اختلاف اللغات وتباين اللهجات فى شعر هذه القبائل الذى قيل قبل أن يفرض القرآن على العرب لغة واحدة ولهجات متقاربة. ولكننا لا نرى شيئا من ذلك فى الشعر العربى الجاهلى. فأنت تستطيع أن تقرأ هذه المطولات أو المعلقات التى يتخذها أنصار القديم نموذجا للشعر الجاهلى الصحيح، فسترى أن فيها مطولة لامرئ القيس وهو من كندة أى من قحطان، وأخرى لزهير، وأخرى لعنترة، وثالثة للبيد، كلهم من قيس؛ ثم قصيدة لطرفة، وقصيدة لعمرو ابن كلثوم، وقصيدة أخرى لحارث ابن حلزة وكلهم من ربيعة.

تستطيع أن تقرأ هذه القصائد السبع دون أن تشعر فيها بشىء يشبه أن يكون اختلافاً فى اللهجة أو تباعداً فى اللغة أو تباينا فى مذهب الكلام. البحر العروضى هو هو، وقواعد القافية هى هى، والألفاظ مستعملة فى معانيها كما نجدها عند شعراء المسلمين، والمذهب الشعرى هو هو.

كل شىء فى هذه المطولات يدل على أن اختلاف القبائل لم يؤثر فى شعر الشعراء تأثيراً ما. فنحن بين اثنتين: إما أن نؤمن بأنه لم يكن هناك اختلاف بين القبائل العربية من عدنان وقحطان فى اللغة ولا فى اللهجة ولا فى المذهب الكلامى؛ وإما أن نعترف بأن هذا الشعر لم يصدر عن هذه القبائل وإنما حمل عليها حملا بعد الإسلام، ونحن إلى الثانية أميل منا إلى الأولى. فالبرهان القاطع قائم على أن اختلاف اللغة واللهجة كان حقيقة واقعة بالقياس إلى عدنان وقحطان، يعترف القدماء أنفسهم بذلك كما رأيت أبا عمرو بن العلاء، ويثبته البحث الحديث.

وهناك شىء بعيد الأثر لو أن لدينا أو لدى غيرنا من الوقت ما يمكننا من استقصائه وتفصيل القول فيه، وهو أن القرآن الذى تلى بلغة واحدة ولهجة واحدة هى لغة قريش ولهجتها لم يكد يتناوله القراء من القبائل المختلفة حتى كثرت قراءاته وتعددت اللهجات فيه وتباينت تباينا كثيراً، جد القراء والعلماء المتأخرون فى ضبطه وتحقيقه وأقاموا له علما أو علوما خاصة. ولسنا نشير هنا إلى هذه القراءات التى تختلف فيما بينها اختلافًا كثيراً فى ضبط الحركات سواء أكانت حركات بنية أو حركات إعراب. لسنا نشير إلى اختلاف القراء فى نصب «الطير» فى الآية: (يا جبال أوبى معه والطير) أو رفعها، ولا إلى اختلافهم فى ضم الفاء أو فتحها فى الآية: (لقد جاءكم رسول من أنفسكم) ولا إلى اختلافهم فى ضم الحاء أو كسرها فى الآية: (وقالوا حجراً محجوراً) ولا إلى اختلافهم فى بناء الفعل للمجهول أو للمعلوم فى الآية: (غلبت الروم فى أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيغلبون). لا نشير إلى هذا النحو من اختلاف الروايات فى القرآن فتلك مسألة معضلة نعرض له ولما ينشأ عنها من النتائج إذا أتيح أن ندرس تاريخ القرآن. إنما نشير إلى اختلاف آخر فى القراءات يقبله العقل ويسيغه النقل، وتقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التى لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهها لتقرأ القرآن كما كان يتلوه النبى وعشيرته من قريش، فقرأته كما كانت تتكلم، فأمالت حيث لم تكن تميل قريش، ومدت حيث لم تكن تمد، وقصرت حيث لم تكن تقصر، وسكنت حيث لم تكن تسكن، وأدغمت أو أخفت أو نقلت حيث لم تكن تدغم ولا تخفى ولا تنقل. فهذا النوع من اختلاف اللهجات له أثره الطبيعى اللازم فى الشعر فى أوزانه وتقاطيعه وبحوره وقوافيه بوجه عام.

ولسنا نستطيع أن نفهم كيف استقامت أوزان الشعر وبحوره وقوافيه كما دونها الخليل لقبائل العرب كلها على ما كان بينها من تباين اللغات، واختلاف اللهجات. وإذا لم يكن نظم القرآن، هو

فى الشعر الجاهلى

ليس شعرا ولا مقيدا بما يتقيد به الشعر، قد استطاع أن يستقيم فى الأداء لهذه القبائل، فكيف استطاع الشعر، وهو مقيد بما تعلم من القيود، أن يستقيم لها! وكيف لم تحدث هذه اللهجات المتباينة آثارها فى وزن الشعر وتقطيعه الموسيقى، أى كيف لم توجد صلة واضحة بين هذا الاختلاف فى اللهجة وبين الأوزان الشعرية التى كانت تصطنعها القبائل؟

ستقول ولكن اختلاف اللهجات كان قائمًا بعد القرآن، وليس من شك فى أن قبائل العرب على اختلافها قد تعاطت الشعر بعد الإسلام ولم يظهر فيه اختلاف اللهجات، فكما استقامت بحوره وأوزانه على هذا الاختلاف بعد الإسلام فليس ما يمنع أن تكون قد استقامت عليه فى العصر الجاهلى.

ولست أنكر أن اختلاف اللهجات كان حقيقة واقعة بعد الإسلام. ولست أنكر أن الشعر قد استقام للقبائل كلها رغم هذا الاختلاف. ولكنى أظن أنك تنسى شيئًا يحسن ألا تنساه، وهو أن القبائل بعد الإسلام قد اتخذت للأدب لغة غير لغتها، وتقيدت فى الأدب بقيود لم تكن لتتقيد بها لو كتبت أوشعرت فى لغتها الخاصة، أى أن الإسلام قد فرض على العرب جميعا لغة عامة واحدة هى لغة قريش. فليس غريبا أن تتقيد هذه القبائل بهذه اللغة الجديدة فى شعرها ونثرها فى أدبها بوجه عام. فلم يكن التميمى أو القيسى حين يقول الشعر فى الإسلام يقوله بلغة تميم أو قيس ولهجتها، إنما كان يقوله بلغة قريش ولهجتها. مثل ذلك واضح فى غير اللغة العربية من اللغات القديمة والحديثة.

كان للدوريين من اليونان شعرهم الدورى وأوزانهم الدورية، وكان لليونيين شعرهم اليونى وأوزانهم اليونية، ثم لما ظهرت أثينا على البلاد اليونانية عامة ذاع الشعر اليونانى والأوزان اليونية والنثر الأتيكى، وأصبح الدوريون إذا نظموا أو نثروا يصطنعون ما كان يصطنع فى أثينا من مناهج النظم والنثر. ويصطنعون اللغة اليونية التى هذبها مذهب الأثنيين فى الكلام، فهم كانوا يعدلون عن لغتهم ولهجاتهم وأوزانهم وأساليبهم إلى لغة الأثنيين ولهجتهم وأوزانهم وأساليبهم وكذلك فعل العرب بعد الإسلام: عدلوا فى لغتهم الأدبية عن كل ما كانت تمتاز به لغتهم ولهجتهم الخاصة إلى لغة القرآن ولهجتها. والأمر كذلك فى الأمم الحديثة الكبرى ذات الأقاليم المتنائية. الأطراف المتباعدة والتكوين الجنسى المعقد. ولست أضرب لذلك إلا مثلا واحدًا حيًا هو مثل فرنسا. ففى فرنسا إلى جانب اللغة الفرنسية لغات إقليمية لها نحوها ولها قوامها الخاص ولها شعرها؛ ومع ذلك فأهل الأقاليم إذا أرادوا أن يظهروا آثارًا أدبية أو علمية قيمة يعدلون عن لغتهم الإقليمية إلى اللغة الفرنسية. وقليل جدًا من بينهم من يذهب مذهب (ميسترال) فيكتب فى لغته الإقليمية الخاصة."

وأنا أشعر بالحاجة إلى أن أضرب مثلا آخر قد يدهش له الذين يدرسون الأدب العربى؛ لأنهم لم يتعودوا مثله من الباحثين عن تاريخ الأدب. ذلك أن فى لغتنا المصرية العصرية لهجات مختلفة وأنحاء متباينة من أنحاء القول، فلأهل مصر العليا لهجاتهم، ولأهل مصر الوسطى لهجاتهم، ولأهل القاهرة لهجتهم، ولأهل مصر السفلى لهجاتهم. وهناك اتفاق مطرد بين هذه اللهجات وبين ما للمصريين من شعر فى لغتهم العامية، فأهل مصر العليا يصطنعون أوزانا لا يصطنعها أهل القاهرة ولا أهل الدلتا، وهؤلاء يصطنعون أوزانًا لا يصطنعها أهل مصر العليا. وهذا ملائم لطبيعة الأشياء. فما كان للشعر أن يخرج عما ألف أصحابه من لغة ولهجة فى الكلام. مع هذا كله فنحن حين ننظم الشعر الأدبى أو نكتب النثر الأدبى والعلمى نعدل عن لغتنا ولهجتنا الإقليمية إلى هذه اللغة واللهجة التى عدل إليها العرب بعد الإسلام وهى لغة قريش ولهجة قريش، أى لغة القرآن ولهجته.

فالمسألة إذن هى أن نعلم: أسادت لغة قريش ولهجتها فى البلاد العربية، وأخضعت العرب لسلطانها فى الشعر والنثر قبل الإسلام أم بعده؟ أما نحن فنتوسط ونقول: إنها سادت قبيل الإسلام حين عظم شأن قريش وحين أخذت مكة تستحيل إلى وحدة سياسية مستقلة مقاومة للسياسة الأجنبية التى كانت تتسلط على أطراف البلاد العربية. ولكن سيادة لغة قريش قبيل الإسلام لم تكن شيئاً يذكر ولم تكد تتجاوز الحجاز. فلما جاء الإسلام عمت هذه السيادة وسار سلطان اللغة واللهجة مع السلطان الدينى والسياسى جنبا لجنب.

وإذن فنحن إذا استطعنا أن نفسر اتفاق اللغة واللهجة فى شعر أولئك الذين عاصروا النبى من أهل الحجاز، فلن نستطيع أن نفسره فى شعر الذين لم يعاصروه أو لم يجاوروه.

فى الشعر الجاهلى

ولندع هذه المسألة الفنية الدقيقة التى نعترف بأنها فى حاجة إلى تفصيل وتحقيق أوسع وأشمل مما يسمح لنا به المقام فى هذا الفصل إلى مسألة أخرى ليست أقل منها خطراً، وإن كان أنصار القديم سيجدون فى فهمها شيئاً من العسر والمشقة؛ لأنهم لم يتعودوا مثل هذه الريبة فى البحث العلمى. وهى أنا نلاحظ أن العلماء قد اتخذوا هذا الشعر الجاهلى مادة للاستشهاد على ألفاظ القرآن والحديث ونحوهما ومذاهبهما الكلامية. ومن الغريب أنهم لا يكادون يجدون فى ذلك مشقة ولا عسراً، حتى إنك لتحس كأن هذا الشعر الجاهلى إنما قد على قد القرآن والحديث كما يقد الثوب على قد لابسه لا يزيد ولا ينقص عما أراد طولا وسعة. إذن فنحن نجهر بأن هذا ليس من طبيعة الأشياء، وأن هذه الدقة فى الموازاة بين القرآن والحديث والشعر الجاهلى لا ينبغى أن تحمل على الاطمئنان إلا الذين رزقوا حظا من السذاجة لم يتح لنا مثله. إنما يجب أن تحملنا هذه الدقة فى الموازاة على الشك والحيرة على أن نسأل أنفسنا: أليس يمكن ألا تكون هذه الدقة فى الموازاة نتيجة من نتائج المصادفة، وإنما هى شىء تكلف وطلب وأنفق فيه أصحابه بياض الأيام وسواد الليالى؟ يجب أن نكون على حظ عظيم جداً من السذاجة لنصدق أن فلانا أقبل على ابن عباس وقد أعد له طائفة من المسائل تتجاوز المائتين حول لغة القرآن فأخذ يلقى عليه المسألة، فإذا أجاب عليها سأله: وهل تعرف العرب ذلك فى أشعارها؟ فيقول: نعم! قال امرؤ القيس أو قال عنترة أو قال غيرهما من الشعراء وينشد بيتاً لا تشك إن كنت من أهل الفقه فى أنه إنما وضع ليثبت صحة اللفظ الذى يستشهد عليه من ألفاظ القرآن!

وهنا نمس أمراً من هذه الأمور التى سيغضب لها أنصار الأدب القديم، ولكننا سنمضى فى طريقنا كما بدأنا لا مواربين ولا مخادعين: أليس من الممكن أن تكون قصة ابن عباس ونافع بن الأزرق قد وضعت فى تكلف وتصنع لغرض من هذه الأغراض المختلفة التى كانت تدعو إلى وضع الكلام وانتحاله، لإثبات أن ألفاظ القرآن كلها مطابقة للفصيح من لغة العرب، أو لإثبات أن عبد الله بن عباس كان من أقدر الناس على تأويل القرآن وتفسيره ومن أحفظهم لكلام العرب الجاهليين؟ وأنت تعلم أن ذاكرة ابن عباس كانت مضرب المثل فى القرن الثانى والثالث للهجرة. وأنت تذكر قصته مع نافع بن الأزرق هذا، وعمر بن أبى ربيعة حين أنشده:

«أمِنْ آلِ نُعمٍ أنت غادٍ فمبكِّر» وأنت تعلم أن عبد الله بن عباس كان له مولى أخذ عنه العلم ونقله الى الناس ودس على مولاه شيئاً كثيراً، وهو عكرمة. وأنت تعلم أن إثبات هذا الحفظ الكثير لعبد الله ابن عباس لم يكن يخلو من فائدة سياسية؛ لأن ابن عباس روى أشياء كثيرة أو رويت عنه أشياء كثيرة تنفع الشيعة، ولأن ابن عباس أجاب نافع بن الأزرق حين قال له: ما رأيت أحفظ منك يا ابن عباس، بقوله: ما رأيت أحفظ من على. وأنت تعلم أن هناك حديثا ترويه الشيعة يجعل النبىّ مدينة العلم، ويجعل علياً بابها.

بل أليس يمكن أن تكون قصة ابن عباس هذه قد وضعت فى سذاجة وسهولة ويسر، لا لشىء إلا هذا الغرض التعليمى اليسير، وهو أن يسمع الطالب لفظاً من ألفاظ القرآن ويجد الشاهد عليه من غير مشقة ولا عناء، أراد أحد العلماء أن يفسر طائفة من ألفاظ القرآن فوضع هذه القصة واتخذها سبيلا الى ما أراد؟ ولعل لهذه القصة أصلا يسيراً جداً، لعل نافعاً سأل ابن عباس عن مسائل قليلة فزاد فيها هذا العالم ومدها حتى أصبحت رسالة مستقلة يتداولها الناس.

وهذا النحو من التكلف والانتحال للأغراض التعليمية الصرفة كان شائعاً معروفاً فى العصر العباسى ولا سيما فى القرن الثالث والرابع. ولست أريد أن أطيل ولا أن أتعمق فى إثبات هذا؛ إنما أحيلك الى كتاب «الأمالى لأبى على القالى، وإلى ما يشبهه من الكتب فسترى طائفة من الأحاجى والأوصاف تنسب إلى الأعراب رجالا ونساء شباباً وشيباً. سترى مثلا بنات سبعاً اجتمعن وتواصفن أفراس آبائهن، فتقول كل واحدة منهن فى فرس أبيها كلاماً غريباً ومسجوعاً يأخذه أهل السذاجة على أنه قد قيل حقا، فى حين أنه لم يقل، وإنما كتبه معلم يريد أن يحفظ تلاميذه أوصاف الخيل وما يقال فيها، أو عالم يريد أن يتفيهق ويظهر كثرة ما وعى من العلم. وقل مثل ذلك فى سبع بنات اجتمعن وتواصفن المثل الأعلى للزوج الذى تطمع فيه كل واحدة منهن، فأخذن يقلن كلاماً غريباً مسجوعاً فى وصف الرجولة والفتوة والتعريض أو التلميح الى ما تحب المرأة من الرجل.

فى الشعر الجاهلى

ومثل هذا كثير شعراً ونثراً وسجعًا، تجده فى الأمالى والعقد الفريد وديوان المعانى لأبى هلال وغيرها من الكتب. وأكاد أعتقد أن هذا النحو من الانتحال هو أصل المقامات وما يشبهها من هذا النوع من أنواع الإنشاء.

ولكنى بعدت عن الموضوع فيما يظهر، فلأعد إليه لأقول ما كنت أقول منذ حين، وهو أن من الحق علينا لأنفسنا وللعلم أن نسأل:

أليس هذا الشعر الجاهلى الذى ثبت أنه لا يمثل حياة العرب الجاهليين ولا عقليتهم ولا دياناتهم ولا حضاراتهم بل لا يمثل لغتهم، أليس هذا الشعر قد وضع وضعًا وحمل على أصحابه حملا بعد الإسلام؟ أما أنا فلا أكاد أشك الآن فى هذا. ولكننا محتاجون بعد أن ثبتت لنا هذه النظرية أن نتبين الأسباب المختلفة التى حملت الناس على وضع الشعر وانتحاله بعد الإسلام.

الكتاب الثانى

أسباب انتحال الشعر

-١-

ليس الإنتحال مقصوراً على العرب

يجب أن يتعود الباحث درس تاريخ الأمم القديمة التى قدر لها أن تقوم بشىء من جلائل الأعمال، وما اعترض حياتها من الصعاب والمحن وألوان الخطوب والصروف، ليفهم تاريخ الأمة العربية على وجهه ويردّ كل شىء فيه إلى أصله.

وإذا كان هناك شىء يؤخذ به الذين كتبوا تاريخ العرب وآدابهم فلم يوفقوا إلى الحق فيه. فهو أنهم لم يلمّوا إلماماً كافيًا بتاريخ هذه الأمم القديمة، أو لم يخطر لهم أن يقارنوا بين الأمة العربية والأمم التى خلت من قبلها ؛ وإنما نظروا الى هذه الأمة العربية كأنها أمة فذة لم تعرف أحداً ولم يعرفها أحد، لم تشبه أحداً ولم يشبهها أحد، لم تؤثّر فى أحد ولم يؤثر فيها أحد، قبل قيام الحضارة العربية وانبساط سلطانها على العالم القديم.

والحق أنهم لو درسوا تاريخ هذه الأمم القديمة وقارنوا بينه وبين تاريخ العرب لتغيّر رأيهم فى الأمة العربية، ولتغير بذلك تاريخ العرب أنفسهم، ولست أذكر من هذه الأمم القديمة إلا أمتين اثنتين: الأمة اليونانية والأمة الرومانية. فقد قدّر لهاتين الأمتين فى العصور القديمة مثل ما قدر للأمة العربية فى العصور الوسطى. كلتاهما تحضرت بعد بداوة. وكلتاهما خضعت فى حياتها الداخلية لهذه الصروف السياسية المختلفة. وكلتاهما انتهت إلى نوع من التكوين السياسى دفعها إلى أن تتجاوز موطنها الخاص وتغير على البلاد المجاورة وتبسط سلطانها على الأرض. وكلتاهما لم تبسط سلطانها على الأرض عبثاً وإنما نفعت وانتفعت وتركت للإنسانية تراثاً قيمًا لا تزال تنتفع به إلى الآن: ترك اليونان فلسفة وأدبًا، وترك الرومان تشريعاً ونظاماً.

وكذلك كان شأن هذه الأمة العربية، تحضرت كما تحضر اليونان والرومان بعد بداوة، وتأثرت كما تأثر اليونان والرومان بصروف سياسية مختلفة، وانتهى بها تكوينها السياسى إلى مثل ما انتهى التكوين السياسى لليونان والرومان إليه من تجاوز الحدود الطبيعية وبسط السلطان على الأرض، وتركت كما ترك اليونان والرومان للإنسانية تراثاً قيمًا خالداً فيه أدب وعلم ودين. وليس من العجب فى شىء أن تكون العوارض التى عرضت لحياة العرب على اختلاف فروعها مشبهة للعوارض التى عرضت لحياة اليونان والرومان من وجوه كثيرة.

وفى الحق أن التفكير الهادئ فى حياة هذه الأمم الثلاث ينتهى بنا الى نتائج متشابهة إن لم نقل متحدة. ولم لا؟ أليست هذه الإشارة التى قدمناها إلى ما بين هذه الأمم الثلاث من شبه تكفى لتحملك على أن تفكر فى أن مؤثرات واحدة أو متقاربة قد أثرت فى حياة هذه الأمم فانتهت إلى نتائج واحدة أو متقاربة!

ولسنا نريد أن نترك الموضوع الذى نحن بإزائه للبحث عما يمكن أن يكون من اتفاق أو افتراق بين العرب واليونان والرومان؛ فنحن لم نكتب لهذا، وإنما نريد أن نقول إن هذه الظاهرة الأدبية التى نحاول أن ندرسها فى هذا الكتاب والتى يجزع لها أنصار القديم جزعًا شديدا ليست مقصورة على الأمة العربية، وإنما تتجاوزها إلى غيرها من الأمم القديمة، ولا سيما هاتين الأمتين الخالدتين. فلن تكون الأمة العربية أول أمة انتحل فيها الشعر انتحالا وحمل على قدمائها كذبا وزورا، وإنما انتحل الشعر فى الأمة اليونانية والرومانية من قبل

وحمل على القدماء من شعراؤهما، وانخدع به الناس وآمنوا له، ونشأت عن هذا الانخداع والإيمان سنة أدبية توارثها الناس مطمئنين إليها؛ حتى كان العصر الحديث وحتى استطاع النقاد من أصحاب التاريخ والأدب واللغة والفلسفة أن يردّوا الأشياء إلى أصولها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا.

وأنت تعلم أن حركة النقد هذه بالقياس إلى اليونان والرومان لم تنته بعد، وأنها لن تنتهى غدا ولا بعد غد. وأنت تعلم أنها قد وصلت الى نتائج غيرت تغييراً تاماً ما كان معروفًا متوارثًا من تاريخ هاتين الأمتين وآدابهما. وأنت إذا فكرت فستوافقنى على أن منشأ هذه الحركة النقدية إنما هو فى حقيقة الأمر تأثر الباحثين فى الأدب والتاريخ بهذا المنهج الذى دعوت إليه فى أول هذا الكتاب، وهو منهج (ديكارت) الفلسفى.

وسواء رضينا أم كرهنا فلا بد من أن نتأثر بهذا المنهج فى بحثنا العلمى والأدبى كما تأثر من قبلنا به أهل الغرب. ولا بد من أن نصطنعه فى نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب فى نقد آدابهم وتاريخهم. ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات من السنين تتغير وتصبح غربية، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية. وهى كلما مضى عليها الزمن جدت فى التغير وأسرعت فى الاتصال بأهل الغرب.

وإذا كان فى مصر الآن قوم ينصرون القديم وآخرون ينصرون الجديد، فليس ذلك إلا لأن فى مصر قومًا قد اصطبغت عقليتهم بهذه الصبغة الغربية، وآخرين لم يظفروا منها بحظ أو لم يظفروا منها إلا بحظ قليل. وانتشار العلم الغربى فى مصر وازدياد انتشاره من يوم الى يوم، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربى؛ كل ذلك سيقضى غدا أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربيًا، وبأن ندرس آداب العرب وتاريخهم متأثرين بمنهج (ديكارت) كما فعل أهل الغرب فى درس آدابهم وآداب اليونان والرومان.

ولقد أحب أن تلمّ إلمامًا قليلا بأى كتاب من هذه الكتب الكثيرة التى تنشر الآن فى أوروبا فى تاريخ الآداب اليونانية أو اللاتينية، وأن تسأل نفسك بعد هذا الإلمام ماذا بقى مما كان يعتقده القدماء فى تاريخ الآداب عند هاتين الأمتين: أحق ما كان يعتقد القدماء فى شأن الإلياذة والأوديسا؟ أحق ما كانوا يتحدثون به بل ما كانوا يؤمنون به فى شأن (هوميروس) و(هيريودوس) وغيرهما من الشعراء القصصيين؟ أحق ما كان القدماء يتخذونه أساساً لسياستهم وعلمهم وأدبهم وحياتهم كلها من أخبار اليونان والرومان؟ إن من اللذيذ حقًا أن تقرأ ما كتب (هيرودوت) فى تاريخ اليونان، و(تيتوس ليفوس) فى تاريخ الرومان، وما يكتب المحدثون الآن فى تاريخ هاتين الأمتين. ولكنك لا تكاد تجد شيئا من الفرق بين ما كان يتحدث به ابن إسحاق ويرويه الطبرى من تاريخ العرب وآدابهم، وما يكتبه المؤرخون والأدباء عن العرب فى هذا العصر. ذلك لأن الكثرة من هؤلاء المؤرخين والأدباء لم تتأثر بعد بهذا المنهج الحديث، ولم تستطع بعد أن تؤمن بشخصيتها وأن تخلص هذه الشخصية من الأوهام والأساطير.

وإذا كان قد قدر لهذا الكتاب ألا يرضى الكثرة من هؤلاء الأدباء والمؤرخين فنحن واثقون بأن ذلك لن يضيره ولن يقلل من تأثيره فى هذا الجيل الناشئ. فالمستقبل لمنهج (ديكارت) لا لمناهج القدماء.

ـ٢ـ
السياسة وانتحال الشعر

قلت إن العرب قد خضعوا لمثل ما خضعت له الأمم القديمة من المؤثرات التى دعت إلى انتحال الشعر والأخبار. ولعل أهم هذه المؤثرات التى طبعت الأمة العربية وحياتها بطابع لا يمحى ولا يزول هو هذا المؤثر الذى يصعب تمييزه والفصل فيه، لأنه مزاج من عنصرين قويين جداً، هما الدين والسياسة. والحق أن لا سبيل إلى فهم التاريخ الإسلامى مهما تختلف فروعه إلا إذا وضحت هذه المسألة (مسألة الدين والسياسة) توضيحاً كافيًا. فقد أرادت الظروف ألا يستطيع العرب منذ ظهر الإسلام أن يخلصوا من هذين المؤثرين فى لحظة من لحظات حياتهم فى القرنين الأول والثانى.

هم مسلمون لم يظهروا على العالم إلا بالإسلام؛ فهم محتاجون إلى أن يعتزوا بهذا الإسلام ويرضوه ويجدوا فى اتصالهم به ما يضمن لهم هذا الظهور وهذا السلطان الذى يحرصون عليه. وهم فى الوقت نفسه أهل عصبية وأصحاب مطامع ومنافع، فهم مضطرون إلى أن

فى الشعر الجاهلى

يرعوا هذه العصبية ويلائموا بينها وبين منافعهم ومطامعهم ودينهم.

وإذن فكل حركة من حركاتهم وكل مظهر من مظاهر حياتهم متأثر بالدين، متأثر بالسياسة. وإذا كانت حياتهم كما نصف تأثراً متصلاً بالدين والسياسة، واجتهاداً متصلاً فى التوفيق بينهما، أو بعبارة أصح: فى الاستفادة منهما جميعاً، فخليق بالمؤرخ السياسى أو الأدبى أو الاجتماعى أن يجعل مسألة الدين والسياسة عند العرب أساساً للبحث عن الفرع الذى يريد أن يبحث عنه من فروع التاريخ. وسترى عندما نتعمق بك قليلا فى هذا الموضوع أنا لسنا غلاة ولا مخطئين.

وأول ما يحسن أن نلاحظه، هو هذا الجهاد العنيف الذى اتصل بين النبىّ وأصحابه من ناحية، وبين قريش وأوليائها من ناحية أخرى. أما فى أول عهد الإسلام بالظهور حين كان النبىّ وأصحابه فى مكة مستضعفين فقد كان هذا الجهاد جدليًا خالصًا، وكان النبىّ يكاد يقوم به وحده بإزاء الكثرة المطلقة من قومه، يجادلهم بالقرآن ويقارعهم بهذه الآيات المحكمات، فيبلغ منهم ويفحمهم ويضطرهم إلى الإعياء. وهو كلما بلغ من ذلك حظا انتصر له من قومه فريق حتى تكون له حزب ذو خطر، ولكنه لم يكن حزبا سياسيا، ولم يكن يطمع فى ملك ولاتغلب ولاقهر، أو لم يكن ذلك فى دعوته. غير أن هذا الحزب كان كلما اشتدّت قوته وقوى أسره اشتدّت مناضلة قريش له وفتنتها إياه حتى كان ما تعلم من الهجرة الأولى ثم من هجرة النبىّ إلى المدينة.

وليس هنا موضع البحث عن هذه الهجرة إلى المدينة، وعما أعدّ الأنصار لنصر النبىّ وإيوائه، وعن النتائج المختلفة التى أنتجتها الهجرة. ولكنا نستطيع أن نسجل مطمئنين أن هذه الهجرة قد وضعت مسألة الخلاف بين النبىّ وقريش وضعًا جديداً، جعلت الخلاف سياسيًا يعتمد فى حله على القوّة والسيف بعد أن كان من قبل دينيًا يعتمد على الجدال والنضال بالحجة ليس غير.

* * *

منذ هاجر النبىّ إلى المدينة تكونت للإسلام وحدة سياسية لها قوتها المادية وبأسها الشديد، وأحست قريش أن الأمر قد تجاوز الأوثان والآراء الموروثة والسنن القديمة، إلى شىء آخر كان فيما يظهر أعظم خطراً فى نفوس قريش من الدين وما يتصل به، وهو السيادة السياسية فى الحجاز، والطرق التجارية بين مكة وبين البلاد التى كانت ترحل إليها بتجارتها فى الشتاء والصيف. وأنت تعلم أن الاستيلاء على العير هو أصل الوقعة الكبرى الأولى بين النبىّ وقريش فى بدر. فليس من شك إذن فى أن الجهاد بين النبى وقريش قد كان دينيًا خالصاً ما أقام النبى فى مكة. فلما انتقل إلى المدينة أصبح هذا الجهاد دينيًا وسياسيًا واقتصاديا، وأصبح موضوع النزاع بين قريش والمسلمين ليس مقصوراً على أن الإسلام حق أو غير حق، بل هو يتناول مع ذلك الأمة العربية أو الحجازية على أقل تقدير لمن تذعن، والطرق التجارية لمن تخضع.

وعلى هذا النحو وحده تستطيع أن تفهم سيرة النبىّ منذ هاجر إلى المدينة لامع قريش وحدها بل مع غيرها من العرب، بل مع اليهود أيضاً.

ولكننا لانكتب تاريخ النبىّ، وإنما نريد أن نصل مسرعين إلى ما يعنينا من هذا كله، وهو أن استحالة الجهاد إلى جهاد سياسى بعد أن كان جهاداً دينيًا قد استحدث عداوة بين مكة والمدينة، أو بين قريش والأنصار لم تكن موجودة من قبل. فالسيرة تحدّثنا بأن صلات المودّة كانت قوية بين قريش وبين الأوس والخزرج قبل أن يهاجر النبىّ إلى المدينة. وكان ذلك معقولا وطبعيا؛ فقد كان الأوس والخزرج على طريق قريش إلى الشام. ولم يكن بد لهذه المدينة التجارية التى تسمى مكة من أن تؤمن طرقها التجارية وتوثق صلات الودّ مع الذين يستطيعون أن يعرّضوا هذه الطريق للخطر.

نشأت إذن بعد الهجرة عداوة بين مكة والمدينة، وما هى إلا أن اصطبغت هذه العداوة بالدم يوم انتصر الأنصار فى «بدر» ويوم انتصرت قريش فى «أحد». وما هى إلا أن اشترك الشعر فى هذه العداوة مع السيف، فوقف شعراء الأنصار وشعراء قريش يتهاجون ويتجادلون ويتناضلون، يدافع كل فريق عن أحسابه وأنسابه ويشيد بذكر قومه. ثم كان الموقف دقيقا؛ فقد كان شعراء الأنصار يدافعون قريشًا عن النبىّ وأصحابه وهم من قريش؛ وكان شعراء قريش يهجون مع الأنصار النبىّ وأصحابه، وهم من خلاصة قريش. ويجب أن يكون هذا الهجاء قد بلغ أقصى ما يمكن من الحدّة والعنف؛ فإن النبىّ كان يحرّض عليه، ويثيب أصحابه ويقدمهم ويعدهم، مثل

فى الشعر الجاهلى

ماكان يعد المقاتلين من الأجر والمثوبة عند الله، ويتحدث أن جبريل كان يؤيد «حسانا».

كثر الهجاء إذن واشتد بين قريش والأنصار لما كثرت الحرب واشتدت. وأنت تعلم مقدار حظ العرب من العصبية وحرصهم على الثأر للدماء المسفوكة، وجدهم فى الدفاع عن الأعراض المنتهكة. فليس غريباً أن تبلغ الضغينة بين هذين الحيين من أهل الحجاز أقصى ما كانت تستطيع أن تبلغ.

ولقد مضت قريش فى جهادها بالسنان واللسان والأنفس والأموال، وأعانها من أعانها من العرب واليهود، ولكنها لم توفق. وأمست ذات يوم إذا خيل النبىّ قد أظلت مكة، فنظر زعيمها وحازمها أبو سفيان فإذا هو بين اثنتين: إما أن يمضى فى المقاومة فتفنى مكة، وإما أن يصانع ويصالح ويدخل فيما دخل فيه الناس وينتظر لعل هذا السلطان السياسى الذى انتقل من مكة إلى المدينة ومن قريش إلى الأنصار أن يعود إلى قريش وإلى مكة مرة أخرى. أسلم أبو سفيان وأسلمت معه قريش، وتمت للنبىّ هذه الوحدة العربية، وأصبح الناس جميعا فى ظاهر الأمر إخواناً مؤتلفين فى الدين.

ولعل النبىّ لو عُمّر بعد فتح مكة زمناً طويلا لاستطاع أن يمحو تلك الضغائن، وأن يوجه نفوس العرب وجهة أخرى؛ ولكنه توفى بعد الفتح بقليل، ولم يضع قاعدة للخلافة، ولا دستوراً لهذه الأمة التى جمعها بعد فرقة. فأى غرابة فى أن تعود هذه الضغائن إلى الظهور، وفى أن تستيقظ الفتنة بعد نومها، وفى أن يزول هذا الرماد الذى كان يخفى تلك الأحقاد!

وفى الحق أن النبىّ لم يكد يدع هذه الدنيا حتى اختلف المهاجرون من قريش والأنصار من الأوس والخزرج فى الخلافة أين تكون؟ ولمن تكون؟ وكاد الأمر يفسد بين الفريقين لولا بقية من دين وحزم نفر من قريش، ولولا أن القوة المادّية كانت إذ ذاك إلى قريش. فما هى إلا أن أذعنت الأنصار وقبلوا أن تخرج منهم الإمارة إلى قريش. وظهر أن الأمر قد استقر بين الفريقين، وأنهم قد أجمعوا على ذلك لا يخالفهم فيه إلا سعد بن عبادة الأنصارى الذى أبى أن يبايع أبا بكر، وأن يبايع عمر، وأن يصلى بصلاة المسلمين، وأن يحج بحجهم. وظل يمثل المعارضة قوى الشكيمة ماضى العزيمة، حتى قتل غيلة فى بعض أسفاره. قتلته الجن فيما يزعم الرواة. وانصرفت قوة قريش والأنصار إلى ما كان من انتقاض العرب على المسلمين أيام أبى بكر، وإلى ما كان من الفتوح أيام عمر. ولكن المقيمين من أولئك وهؤلاء فى مكة والمدينة لم يكونوا يستطيعون أن ينسوا تلك الخصومة العنيفة التى كانت بينهم أيام النبى، ولاتلك الدماء التى سفكت فى الغزوات.

وليس من شك فى أن حزم عمر قد حال بين المهاجرين والأنصار، أو بعبارة أصح: بين قريش والأنصار وبين الفتنة. فالرواة يحدثوننا أن عمر نهى عن رواية الشعر الذى تهاجى به المسلمون والمشركون أيام النبىّ. وهذه الرواية نفسها تثبت رواية أخرى، وهى أن قريشاً والأنصار تذاكروا ما كان قد هجا به بعضهم بعضا أيام النبىّ؛ وكانوا حراصاً على روايته يجدون فى ذلك من اللذة والشماتة مالايشعر به إلا صاحب العصبية القوية إذا وتر أو انتصر.

وقد ذكر الرواة أن عمر مر ذات يوم فإذا حسان فى نفر من المسلمين ينشدهم شعرا فى مسجد النبىّ؛ فأخذ بأذنه وقال: أرغاء كرغاء البعير؟ قال حسان: إليك عنى يا عمر، فوالله لقد كنت أنشد فى هذا المكان من هو خير منك فيرضى؛ فمضى عمر وتركه. وفقه هذه الرواية يسير لمن يلاحظ ما قدّمنا من أن الأنصار كانوا موتورين، وأن عصبيتهم كانت لاتطمئن إلى انصراف الأمر عنهم، فكانوا يتعزون بنصرهم للنبى وانتصافهم من قريش وما كان لهم من البلاء قبل موت النبىّ وما أفادوا بأيديهم وألسنتهم من مجد.

وكان عمر قرشياً تكْره عصبيتُه أن تُزْدرى قريش، وتنكر ما أصابها من هزيمة، وما أشيع عنها من منكر. وكان فوق هذا كله أميرا حازما يريد أن يضبط أمور الرعية، وأن يؤسس ملك المسلمين على شىء غير العصبية. وقد وفق بعض التوفيق، ولكنه لم يظفر بكل ما كان يريد.

تحدّث الرواة أن عبدالله بن الزِّبَعْرَى وضرار بن الخطاب قدما المدينة أيام عمر فذهبا إلى أبى أحمد بن جحش، وكان رجلا ضريراً حسن الحديث يألفه الناس ويتحدّثون عنده، فقالا جئناك لتدعو لنا حسّان بن ثابت لينشدنا وننشده؛ قال: هو ما تريدان، وأرسل إلى حسان فجاء؛ قال

في الشعر الجاهلي

هذان أخواك قد أقبلا من مكة يريدان أن يسمعاك ويسمعا لك؛ قال حسان: إن شئتما فابدآ وإن شئتما بدأت؛ قالا: بل نبدأ، فأخذا ينشدانه مما قالت قريش فى الأنصار حتى فار وأخذ يغلى كالمرجل، فلما فرغا استوى كل منهما على راحلته ومضيا إلى مكة. وذهب حسان مغضباً إلى عمر وقص عليه الخبر؛ قال عمر: سأردهما عليك إن شاء الله. ثم أرسل من ردّهما؛ حتى إذا كانا بين يدى عمر ومعه نفر من أصحاب النبىّ، قال لحسان: أنشدهما ماشئت؛ فأنشدهما حتى اشتفى. وقال عمر بعد ذلك - فيما يحدثنا صاحب الأغانى -: قد كنت نهيتكم عن رواية هذا الشعر لأنه يوقظ الضغائن، فأما إذ أبوا فاكتبوه. وسواء أقال عمر هذا أم لم يقله، فقد كان الأنصار يكتبون هجاءهم لقريش ويحرصون على ألا يضيع.

قال ابن سلام: وقد نظرت قريش فإذا حظها من الشعر قليل فى الجاهلية، فاستكثرت منه فى الإسلام. وليس من شك عندى فى أنها استكثرت بنوع خاص من هذا الشعر الذى يهجى فيه الأنصار.

ولما قتل عمر وانتهت الخلافة بعد المشقة إلى عثمان، تقدمت الفكرة السياسية التى كانت تشغل أبا سفيان خطوة أخرى، فلم تصبح الخلافة فى قريش فحسب، بل أصبحت فى بنى أمية خاصة. واشتدّت عصبية قريش، واشتدّت عصبية الأمويين، واشتدّت العصبيات الأخرى بين العرب، وقد هدأت حركة الفتح، وأخذ العرب يفرغ بعضهم لبعض. وكان من نتائج ذلك ما تعلم من قتل عثمان وافتراق المسلمين وانتهاء الأمر كله إلى بنى أمية بعد تلك الفتن والحروب.

فى ذلك الوقت تغيّرت خطة الخليفة السياسية أو بعبارة أدق: فشلت هذه الخطة التى كان يختطها عمر، وهى منع العرب أن يتذاكروا ما كان بينهم من الضغائن قبل الإسلام. وعاد العرب إلى شرّ مما كانوا فيه فى جاهليتهم من التنافس والتفاخر فى جميع الأمصار الإسلامية. ويكفى أن أقص عليك ما كان من تنافس الشعراء من الأنصار وغيرهم عند معاوية ويزيد بن معاوية، لتعلم إلى أى حدّ عاد العرب فى ذلك الوقت إلى عصبيتهم القديمة.

ولعلك قرأت تلك القصة التى تخبرنا بأن عبدالرحمن بن حسّان شبب برَمْلة بنت معاوية نكاية فى بنى أمية. فأما معاوية فاصطنع الحلم كعادته، وقال لعبدالرحمن: فأين أنت من أختها هند! وأما يزيد فقد كان صورة لجدّه أبى سفيان، كان رجل عصبية وقوة وفتك وسخط على الإسلام وما سنّه للناس من سنن، فأغرى كَعْب بن جعَيْل بهجاء الأنصار؛ فاستعفاه وقال: أتريد أن تردّنى كافرا بعد إسلام؟ فأغرى الأخطل وكان نصرانيًا فأجابه وهجا الأنصار هجاءً مقذعاً مشهوراً.

قلت إن يزيد كان صورة صادقة لجدّه أبى سفيان، يؤثر العصبية على كل شىء. وأنت لاتنكر أن يزيد هو صاحب وقعة الحرّة التى انتهكت فيها حرمات الأنصار فى المدينة، والتى انتقمت فيها قريش من الذين انتصروا عليها فى بدر، والتى لم تقم للأنصار بعدها قائمة. ولأمر ما يقول الرواة حين يقصون وقعة الحرّة إنه قد قتل فيها ثمانون من الذين شهدوا بدراً، أى من الذين أذلوا قريشاً.

ولست فى حاجة إلى أن أقص عليك هذه القصة الأخرى التى تمثل لنا عمرو بن العاص وقد ضاق ذرعًا بالأنصار حتى كره اسمهم هذا، وطلب إلى معاوية أن يمحوه، واضطر النعمان بن بشير وهو الأنصارى الوحيد الذى شايع بنى أمية إلى أن يقول:

يا سعدُ لاتجب الدعاء فما لنا
نسبٌ نُجيب به سوى الأنصار
نسبٌ تخيّره الإله لقومنا
أَثْقِلْ به نسبًا على الكفار!
إن الذين ثَوَوْا ببدر منكُمُ
يوم القَلِيب هُمُ وَقودُ النار

وقد سمع معاوية هذا الشعر فلام عمراً على تسرعه ليس غير. فلم يكن معاوية أقلّ بغضًا للأنصار وتعصبًا لقريش من مشيره عمرو، أو ولىّ عهده يزيد. ولكن أصحاب هذه العصبية القرشية كانوا يتفاوتون فيما بينهم تفاوتًا شديداً، فكان منهم المسرف كيزيد، والمقتصد كمعاوية. وكان منهم من يتجاوز الاقتصاد فى العصبية إلى شىء يشبه العطف على الأنصار والرثاء لهم. ولعل الزبير بن العوّام كان من هؤلاء العاطفين على الأنصار الراثين لهم الحافظين لعهدهم والراعين لوصية النبىّ فيهم؛ فقد يحدثنا الرواة أنه مرّ بنفر من المسلمين فإذا فيهم حسّان ينشدهم، وهم غير حافلين بما يقول؛ فلامهم على ذلك وذكرهم موقع شعر حسان من النبى؛ وأثر ذلك فى نفس

فى الشعر الجاهلى

حسان فقال يمدحه - وأحب أن تلتفت إلى أول هذا الشعر، فهو حسن الدلالة على ما أريد أن أثبته من دخول الحزن على نفوس الأنصار لهذا الموقف الجديد الذى وقفته منهم قريش -:

أقام على عهد النبىّ وهَدْيه
حواريُّه والقولُ بالفعل يعدلُ
أقام على منهاجه وطريقه
يوالى ولىَّ الحق والحق أعدلُ
هو الفارسُ المشهورُ والبطلُ الذى
يصولُ إذا ماكان يومٌ مُحَجَّلُ
إذا كشفت عن ساقها الحربُ حشَّها
بأبيضَ سبّاق إلى الموت يُرْقِلُ
وإن امرأً كانت صفيَّةُ أمَّه
ومن أسد فى بيتها لمرفَّلُ
له من رسول الله قُرْبَى قريبة
ومن نصرة الإسلام مجدٌ مؤثَّلُ
فكم كربة ذبَّ الزبير بسيفه
عن المصطفى والله يعطى فيُجزلُ
فما مثله فيهم ولا كان قبله
وليس يكون الدهر مادام يَذْبُلُ
ثناؤك خيرٌ من فعال معاشر
وفعلك يابن الهاشمية أفضلُ

فانظر إلى هذين البيتين فى أول المقطوعة كيف يمثلان ذكر حسان لعهد النبى وحزنه عليه وأسفه على مافات الأنصار من موالاة النبى لهم وإنصافه إياهم. ولكن بقية هذه الأبيات تدعو إلى شىء من الاستطراد لا بأس به؛ لأنه لا يتجاوز الموضوع كثيراً؛ فقد يظهر من قراءة هذه الأبيات أنه قصد بها إلى الإلحاح فى مدح الزبير وإحصاء مآثره وقد يظهر أن فى آخرها ضعفا لا يلائم قوة أولها.

وقد روى هذه القصة نفر من آل الزبير ومن أحفاد عبد الله بن الزبير بالدقة. أفتستبعد أن تكون عصبية الزبيريين قد مدّت هذه الأبيات وطولتها وتجاوزت بها ما كان قد أراد حسان من الاعتراف بالجميل إلى ما كانت تريد العصبية الزبيرية من تفضيل الزبير على منافسيه أو على منافسى ابنه عبدالله بنوع خاص.

واستطراد آخر لا بأس به؛ لأنه يثبت ما نحن فيه أيضا؛ فقد ذكرت لك ما كان من هجاء الأخطل للأنصار. وهم يتحدثون - كما رأيت - أن النعمان ابن بشير غضب لهذا الهجاء وأنشد بين يدى معاوية أبياتاً نرويها لك، فسترى فيها مثل ما رأيت فى أبيات حسان من أثر هذه العصبية التى تضيف إلى الشعراء ما لم يقولوا. وقد كان النعمان بن بشير فى الأنصار يتعصب لقريش ولبنى أمية، أو قل يمالئهم التماسا للنفع عندهم. وقد تحدثوا أنه كان الأنصارى الوحيد الذى شهد «صفين» مع معاوية؛ كما كان الزبير من هذه القلة القرشية التى كانت تعطف على الأنصار ذكرا لعهد النبىّ، أو احتفاظا بمودّة الأنصار ليوم الحاجة. قال النعمان بن بشير لمعاوية:

معاوىَ إلاّ تُعْطنا الحق تعترفْ
لحَى الأزْد مشدودًا عليها العمائمُ
أيشتُمنا عبد الأراقم ضِلّةً
وماذا الذى تُجدى عليك الأراقمُ!
فما لَىَ ثأرٌ دون قطع لسانه
فدونك من تُرضيه عنك الدراهمُ
وراعِ رويدًا لا تَسُمْنا دنيّة
لعلك فى غِبّ الحوادث نادمُ
متى تلقَ منا عصبةً خزرجيّة
أو الأوسَ يومًا تخترمْك المخارمُ
وتلقاكَ خيلٌ كالقطا مستطيرة
شماطيطُ أرسالٌ عليها الشكائمُ
يسومُها العَمْران عمرو بن عامر
وعمرانُ حتى تستباحَ المحارمُ
ويبدو من الخود العزيزة حجلُها
وتبيضُّ من هول السيوف المقادمُ
فتطلب شَعْبَ الصدْع بعد التئامه
فتغريه فالآنَ والأمرُ سالمُ
وإلا فثوبى لأمةٌ تُبَّعيّة
تواريث آبائى وأبيضُ صارمُ
وأسمرُ خطىٌّ كأنّ كعوبه
نوى القَسْب فيها لَهْذَمىٌّ خُثارمُ
فإن كنت لم تشهد ببدرٍ وقيعةً
أذلتْ قريشًا والأنوفُ رواغمُ
فسائلْ بنا حَيَّىْ لؤىِّ بن غالبٍ
وأنت بما يخفى من الأمر عالمُ
ألم تبتدر يوم بدرٍ سيوفنا
وليلك عما ناب قومك نائمُ
ضربناكمُ حتى تفرّق جمعكم
وطارت أكفٌ منكم وجماجمُ
وعادت على البيت الحرام عرائس
وأنت على خوف عليك التمائمُ
وعضت قريشٌ بالأنامل بِغْضة
ومن قبل ما عضت عليك الأداهمُ
فكنا لها فى كل أمرٍ نكيدهُ
مكان الشّجا والأمر فيه تفاقُمُ

فى الشعر الجاهلى

فما إن رمى رام فأوهى صفاتنا
ولا ضامنا يوماً من الدهر ضائمُ
وإنى لأغضى عن أمور كثيرة
سترقى بها يوما إليك السلالمُ
أصانع فيها عبد شمس وإننى
لتلك التى فى النفس منى أكاتمُ
فما أنت والأمر الذى لست أهله
ولكنْ ولىُّ الحقِ والأمرِ هاشمُ
إليهم يصير الأمرب عد شتاته،
فمن لك بالأمر الذى هو لازم
بهم شرّع الله الهدى فاهتدى بهم
ومنهم له هادٍ إمامٌ وخاتمُ

فظاهر جدًا أن هذه الأبيات الثلاثة الأخيرة على أقل تقدير قد حملت على النعمان بن بشير حملا، حملها عليه الشيعة. ومع أننا نعلم أن الأنصار حين أخطأهم الحكم فاضطغنوا على قريش مالوا بطبيعة موقفهم السياسى إلى تأييد الحزب المناوئ لبنى أمية، فانضموا إلى على، فلسنا نشك فى أن النعمان بن بشير لم يكن هاشمى المذهب ولا علوى الرأى، إنما كان أمويا أو بعبارة أصح: سفيانيا. فلما أحس انتقال الأمر من آل أبى سفيان إلى مروان بن الحكم تحول عن الأمويين إلى ابن الزبير وقتل فى ذلك.

فأنت ترى إلى أى حد كانت العصبية قد انتهت بقريش والأنصار. وأنت ترى تأثيرها فى الشعر والشعراء. وأن ترى من هذين الاستطرادين كيف استغلت العصبية الزبيرية والهاشمية شعر حسان وشعر النعمان بن بشير لمناهضة خصومها ولكنى لم أفرغ بعد من أمر هذه العصبية بين قريش والأنصار وتأثيرها فى الشعر والشعراء، ولا أريد أن أدع هذه العصبية دون أن أذكر ما كان بين عبد الرحمن بن حسان وعبد الرحمن بن الحكم أخى الخليفة مروان من هذا النضال العنيف الذى لم تبق لنا منه إلا آثار ضئيلة.

والرواة يختلفون فى أصل هذه المهاجاة بين هذين الرجلين. وهم مضطرون إلى أن يختلفوا؛ فقد دخلت العصبية فى الرواية أيضا. أما الأنصار فكانوا يتحدثون أن هذين الرجلين كانا صديقين؛ ولكن عبد الرحمن بن حسان الأنصارى كان يحب امرأة صاحبه القرشى ويختلف إليها؛ فبلغ ذلك صاحبه فراسل امرأة عبد الرحمن بن حسان؛ وأنبأت هذه زوجها فاحتال حتى حمل امرأة صاحبه على أن تزوره فى بيته؛ وأخفاها فى إحدى الحجر؛ واحتالت امرأته حتى حملت القرشى على أن يزورها؛ فلما استقر به المقام عندها أقبل زوجها فأرادت أن تخفيه فأدخلته فى إحدى الحجر، فإذا هو يرى امرأته؛ ففسد الأمر بين الصديقين. وأما قريش فكانت تروى القصة نفسها، ولكنها تعكسها وتظهر صاحبها مظهر الوفى لصديقه بأنه كانت تأتيه رسائل امرأة عبد الرحمن بن حسان فلا يجيبها إلى ما كانت تريد رعاية لحرمه الصديق.

وليس من شك فى أن هذه القصة خيال كانت تتفكه به الأنصار وقريش بعد أن هدأت نار الخصومة العملية بينهما، وأن ما يرويه صاحب الأغانى عن أصل هذه المهاجاة بعيد كل البعد عن النساء:

كان الصديقان يتصيدان بأكلب لهما، فقال القرشى لصاحبه:

ازجر كلابك إنها قلطية
بُقْعٌ ومثل كلابكم لم تصطد

فرد عليه ابن حسان:

من كان يأكل من فريسة صيده
فالتمر يغنينا عن المتصيِّد
إنا أناس ريقون وأمكم
ككلابكم فى الوَلْغ والمتردد
حزناكم للضب تحترشونه
والريف يمنعكم بكل مهند

وعظم الشر بين الصديقين منذ ذلك اليوم.

ولعل عبد الرحمن بن حسان قد أحسن تصوير نفسية الأنصار حين قال:

صار الذليل عزيزًا والعزيز به
ذل وصار فروع الناس أذنابا
إنى لملتمس حتى يبين لكم
فيكم متى كنتم للناس أربابا
وفارقوا طلعكم ثم انظروا وسلوا
عنا وعنكم قديم العلم أنسابا

على أن الأمر تجاوز هذين الشاعرين، فاستعان القرشى بشعراء من مضر وربيعة. ثم تجاوز الأمر الشعر والشعراء وانتهى إلى معاوية، فأرسل إلى سعيد بن العاصى، كان واليه على المدينة، يأمره بأن يضرب كلا من الشاعرين مائة سوط، وكان سعيد عطوفاً على الأنصار فى أيام معاوية كما كان الزبير عطوفًا عليهم أيام عمر، وكانت بين سعيد وعبد الرحمن بن حسان مودة

فكره أن يضربه، وكره أيضًا أن يضرب القرشى فعطل أمر معاوية. غير أنه لم يلبث أن ترك ولاية المدينة لمروان بن الحكم الذى أسرع فتعصب لأخيه وضرب عبد الرحمن ابن حسان مائة سوط. هنا ذكر عبد الرحمن بن حسان أن للأنصار سفيراً فى الشام هو النعمان بن بشير فكتب إليه:

ليت شعرى أغائب أنت بالشا
م خليلى أم راقد نعمان
أية ما تكن فقد يرجع الغا
ئب يومًا ويوقظَ الوسنان
إن عمرًا وعامرًا أبوينا
وحراما قدما على العهد كانوا
إنهم مانعوك أم قلة الكتـ
اب أم أنت عاتب غضبان
أم جفاء أم أعوزتك القراطيـ
س أم أمرى به عليك هوان
يوم أنبئتَ أن ساقى رضـ
ت وأتتكم بذلك الركبان
ثم قالوا إن ابن عمك فى بلـ
وى أمور أتى بها الحدثان
فنسيت الأرحام والود والصحـ
بة فيما أتتْ به الأزمان
إنما الرمح فاعلمن قناة
أو كبعض العيدان لولا السنان

قالوا: فدخل النعمان بن بشير على معاوية، فذكر له أن سعيدا عطل أمره، وأن مروان أنفذه فى الأنصارى وحده، قال معاوية: فتريد ماذا؟ قال النعمان: أريد أن تعزم على مروان ليمضين أمرك فى الرجلين جميعا. ويروى أن النعمان قال فى ذلك هذه الأبيات:

يابن أبى سفيان ما مثلنا
جار عليه ملك أو أميرُ
اذكر بنا مقدمَ أفراسنا
بالحِنْو إذا أنت إلينا فقيرُ
واذكر غداة الساعدى الذى
آثركم بالأمر فيها بشير
فاحذر عليهم مثل بدر وقد
مر بكم يومٌ ببدر عسير
إن ابن حسان له ثائر
فأعطه الحق تصح الصدور
ومثل أيام لنا شتّت
ملكا لكم أمرُكَ فيها صغير
أما ترى الأزْد وأشياعها
تجول خزرًا كاظمات تَزَيّرُ
يصول حولى منهمُ معشرٌ
إن صلتُ صالوا وهُمُ لى نصير
يأبى لنا الضيم فلاً نُعتلى
عزٌ منيعٌ وعديد كثير
وعنصرٌ فى عز جرثومة
عادية تُنْقَل عنها الصخور

وانتهى أمر معاوية إلى مروان، فضرب أخاه خمسين سوطاً، واستعفى عبد الرحمن بن حسان فى الباقى فعفا. ولكنه أخذ يذيع فى المدينة أن مروان قد ضربه حد الحر مائة سوط وضرب أخاه حد العبد خمسين. فشقت هذه المقالة على عبد الرحمن بن الحكم وأقبل على أخيه فطلب إليه أن يتم عليه المائة ففعل. واتصل الهجاء بين الرجلين.

ولقد يستطيع الكاتب فى التاريخ السياسى أن يضع كتاباً خاصاً ضخماً فى هذه العصبية بين قريش والأنصار، وما كان لها من التأثير فى حياة المسلمين أيام بنى أمية، لا نقول فى المدينة ومكة ودمشق، بل نقول فى مصر وأفريقيا والأندلس. ويستطيع الكاتب فى تاريخ الأدب أن يضع سفرا مستقلا فى ما كان لهذه العصبية بين قريش والأنصار من التأثير فى شعر الفريقين الذى قالوه فى الإسلام، وفى الشعر الذى انتحله الفريقان على شعرائهما فى الجاهلية. هذا دون أن يتجاوز المؤرخ السياسى أو الأدبى الخصومة بين قريش والأنصار، فكيف إذا تجاوزها إلى الخصومة بين القبائل الأخرى! ذلك أن العصبية لم تكن مقصورة على أهل مكة والمدينة، ولكنها تجاوزتهم الى العرب كافة، فتعصبت العدنانية على اليمانية؛ وتعصبت مضر على بقية عدنان؛ وتعصبت ربيعة على مضر. وانقسمت مضر نفسها فكانت فيها العصبية القيسية والتميمية والقرشية. وانقسمت ربيعة فكانت فيها عصبية تغلب وعصبية بكر. وقل مثل ذلك فى اليمن؛ فقد كانت للأزد عصبيتها، ولحمير عصبيتها، ولقضاعة عصبيتها.

وكانت كل هذه العصبيات تتشعب وتتفرع وتمتد أطرافها وتتشكل بأشكال الظروف السياسية والإقليمية التى تحيط بها؛ فلها شكل فى الشام، وآخر فى العراق، وثالث فى خراسان، ورابع فى الأندلس. وأنت تعلم حق العلم أن هذه العصبية هى التى أزالت سلطان بنى أمية؛ لأنهم عدلوا عن سياسة النبىّ التى كانت تريد محو العصبيات، وأرادوا أن يعتزوا بفريق من العرب على فريق. قوّوا العصبية ثم عجزوا عن ضبطها، فأدالت منهم، بل أدالت من العرب للفرس.

وإذا كان هذا تأثير العصبية فى الحياة السياسية وقد رأيت طرفا يسيرا من تأثيرها فى الشعر والشعراء، فأنت تستطيع أن تتصور هذه القبائل العربية فى هذا الجهاد السياسى العنيف، تحرص كل واحدة منها على أن يكون قديمها فى الجاهلية خير قديم، وعلى أن يكون مجدها فى الجاهلية رفيعًا مؤثلا بعيد العهد. وقد أرادت الظروف أن يضيع الشعر الجاهلى، لأن العرب لم تكن تكتب شعرها بعد، وإنما كانت ترويه حفظا. فلما كان ما كان فى الإسلام من حرب الردة ثم الفتوح ثم الفتن، قتل من الرواة والحفاظ خلق كبير. ثم اطمأنت العرب فى الأمصار أيام بنى أمية وراجعت شعرها، فإذا أكثره قد ضاع، وإذا أقله قد بقى. وهى بعد فى حاجة إلى الشعر تقدمه وقوداً لهذه العصبية المضطرمة. فاستكثرت من الشعر وقالت منه القصائد الطوال وغير الطوال ونحلتها شعراءها القدماء.

ليس هذا شيئًا نفترضه نحن أو نستنبطه استنباطًا، وإنما هو شىء كان يعتقده القدماء أنفسهم. وقد حدثنا به محمد بن سلام فى كتابه «طبقات الشعراء». وهو يحدثنا بأكثر من هذا ؛ يحدثنا بأن قريشًا كانت أقل العرب شعراً فى الجاهلية، فاضطرها ذلك إلى أن تكون أكثر العرب انتحالا للشعر فى الإسلام. وابن سلام يحدثنا عن يونس ابن حبيب أنه نقل عن أبى عمرو بن العلاء أنه كان يقول: ما بقى لكم من شعر الجاهلية إلا أقله ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير.

ولابن سلام مذهب من الاستدلال لإثبات أن أكثر الشعر قد ضاع لا بأس بأن نلم به إلمامة قصيرة. فهو يرى أن طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص من أشهر الشعراء الجاهليين وأشدهم تقدما. وهو يرى أن الرواة الصحيحين لم يحفظوا لهذين الشاعرين إلا قصائد بقدر عشر. فهو يقول: إن لم يكن هذان الشاعران قد قالا إلا ما يحفظ لهما فهما لا يستحقان هذه الشهرة وهذا التقدم؛ وإذن فقد قالا شعراً كثيراً ولكنه ضاع، ولم يبق منه إلا هذا القليل. وشق على الرواة أو على غير الرواة ألا يروى لهذين الشاعرين إلا قصائد بقدر عشر فأضافوا إليهما ما لم يقولا، وحمل عليهما كما يقول ابن سلام حمل كثير.

ولكن ابن سلام لا يقف عند هذا الحد، بل هو ينقد ما كان يرويه ابن إسحاق وغيره من أصحاب السير من الشعر يضيفونه إلى عاد وثمود وغيرهم، ويؤكد أن هذ الشعر منحول مختلق. وأى دليل على ذلك أوضح من هذه النصوص القرآنية التى تثبت أن الله قد أباد عاداً وثمود ولم يبق منهم باقية!

وسنعرض بعد قليل لهذا النحو من شعر عاد وثمود وغير عاد وثمود. ولكننا إنما ذكرناه الآن لنبين كيف كان القدماء يتبينون كما نتبين ويحسون كما نحس أن هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين أكثره منحول، لأسباب منها السياسى ومنها غير السياسى. كان القدماء يتبينون هذا. ولكن مناهجهم فى النقد كانت أضعف من مناهجنا؛ فكانوا يبدءون ثم يقصرون عن الغاية. ومن هنا زعم ابن سلام أنه يستطيع أن يروى لنا شيئًا من أولية الشعر العربى. فروى أبياتًا تنسب لجذيمة الأبرش، وأخرى تنسب لزهير ابن جناب، ونحو هذا وسترى أننا نحن لا نستطيع أن نقبل هذا الشعر، كما أن ابن سلام لم يستطع أن يقبل شعر عاد وثمود.

ومهما يكن من شىء فإن هذا الفصل الطويل ينتهى بنا إلى نتيجة نعتقد أنها لا تقبل الشك، وهى أن العصبية وما يتصل بها من المنافع السياسية قد كانت من أهم الأسباب التى حملت العرب على انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين. وقد رأيت أن القدماء قد سبقونا إلى هذه النتيجة. وأريد أن ترى أنهم قد شقوا بها شقاء كثيراً. فابن سلام يحدثنا بأن أهل العلم قادرون على أن يميزوا الشعر الذى ينتحله الرواة فى سهولة، ولكنهم يجدون مشقة وعسراً فى تمييز الشعر الذى ينتحله العرب أنفسهم، ونحن لا نقف عند استخلاص هذه النتيجة وتسجيلها، وإنما نستخلص منها قاعدة علمية وهى أن مؤرخ الآداب مضطر حين يقرأ الشعر الذى يسمى جاهليا أن يشك فى صحته كلما رأى شيئاً من شأنه تقوية العصبية أو تأييد فريق من العرب على فريق. ويجب أن يشتد هذا الشك كلما كانت القبيلة أو العصبية التى يؤيدها هذا الشعر قبيلة أو عصبية قد لعبت - كما يقولون - دوراً فى الحياة السياسية للمسلمين.

***

- ٣ -
الدين وانتحال الشعر

ولم تكن العواطف والمنافع الدينية أقل من العواطف والمنافع السياسية أثراً فى تكلف الشعر وانتحاله وإضافته إلى

فى الشعر الجاهلى

الجاهليين، لا نقول فى العصور المتأخرة وحدها، بل فيها وفى العصر الأموى أيضا. وربما ارتقى عصر الانتحال المتأثر بالدين إلى أيام الخلفاء الراشدين أيضًا. ولو أن لدينا من سعة الوقت وفراغ البال ما يحتاج إليه هذا الموضوع للهونا وألهينا القارئ بنوع من البحث لا يخلو من فائدة علمية أدبية قيمة، وهو أن نضع تاريخًا لهذا الانتحال المتأثر بالدين.

فنحن نرى أنه تشكل أشكالا مختلفة دعت إليها الظروف المختلفة التى أحاطت بالحياة الدينية للعرب خاصة وللمسلمين عامة. فكان هذا الانتحال فى بعض أطواره يقصد به إلى إثبات صحة النبوة وصدق النبى؛ وكان هذا النوع موجها إلى عامة الناس. وأنت تستطيع أن تحمل على هذا كل ما يروى من هذا الشعر الذى قيل فى الجاهلية ممهدًا لبعثة النبىّ وكل ما يتصل به من هذه الأخبار والأساطير التى تروى لتقنع العامة بأن علماء العرب وكهانهم وأحبار اليهود ورهبان النصارى كانوا ينتظرون بعثة نبى عربى يخرج من قريش أو من مكة. وفى سيرة ابن هشام وغيرها من كتب التاريخ والسير ضروب كثيرة من هذا النوع. وأنت تستطيع أن تحمل على هذا لونًا آخر من الشعر المنتحل لم يضف إلى الجاهليين من عرب الإنس وإنما أضيف إلى الجاهليين من عرب الجن. فقد يظهر أن الأمة العربية لم تكن أمة من الناس الذين ينتسبون إلى آدم ليس غير، وإنما كان بإزاء هذه الأمة الإنسية أمة أخرى من الجن كانت تحيا حياة الأمة الإنسية وتخضع لما تخضع له من المؤثرات، وتحس مثلما تحس، وتتوقع مثل ما تتوقع.

وكانت تقول الشعر، وكان شعرها أجود من شعر الإنس؛ بل كان شعراؤها هم الذين يلهمون شعراء الإنس فأنت تعرف قصة عبيد وهبيد. وأنت تعرف أن الأعراب والرواة قد لهوا بعد الإسلام بتسمية الشياطين الذين كانوا يلهمون الشعراء قبل النبوة وبعدها. وفى القرآن سورة تسمى «سورة الجن» أنبأت بأن الجن استمعوا للنبىّ وهو يتلو القرآن فلانت قلوبهم وآمنوا بالله وبرسوله، وعادوا فأنذروا قومهم ودعوهم إلى الدين الجديد. وهذه السورة تنبئ أيضًا بأن الجن كانوا يصعدون فى السماء يسترقون السمع، ثم يهبطون وقد ألموا إلمامًا يختلف قوة وضعفًا بأسرار الغيب؛ فلما قارب زمن النبوة حيل بينهم وبين استراق السمع فرجموا بهذه الشهب وانقطعت أخبار السماء عن أهل الأرض حينا. فلم يكد القصاص والرواة يقرءون هذه السورة وما يشبهها من الآيات التى فيها حديث عن الجن حتى ذهبوا فى تأويلها كل مذهب واستغلوها استغلالا لا حد له، وأنطقوا الجن بضروب من الشعر وفنون من السجع، ووضعوا على النبىّ نفسه أحاديث لم يكن بدّ منها لتأويل آيات القرآن على النحو الذى يريدونه ويقصدون إليه.

وأعجب من هذا أن السياسة نفسها قد اتخذت الجن أداة من أدواتها وأنطقتها بالشعر فى العصر الإسلامى نفسه. فقد أشرنا فى الفصل السابق إلى ما كان من قتل سعد بن عبادة، ذلك الأنصارى الذى أبى أن يذعن بالخلافة لقريش، وقلنا إنهم تحدثوا أن الجن قتلته. وهم لم يكتفوا بهذا الحديث، وإنما رووا شعرًا قالته الجن تفتخر فيه بقتل سعد بن عبادة هذا:

قد قتلنا سيد الخزرج سعدَ بن عباده
ورميناه بسهمين فلم نخطئ فؤاده

وكذلك قالت الجن شعراً رثت فيه عمر بن الخطاب:

أبعد قتيل بالمدينة أظلمتْ
له الأرض تهتز العضاهُ بأسوق
جزى الله خيرًا من إمام وباركت
يد الله فى ذاك الأديم الممزق
فمن يسع أو يركب جناحى نعامة
ليدرك ما حاولت بالأمس يُسبقِ
قضيت أمورًا ثم غادرت بعدها
بوائق فى أكمامها لم تُفتّقِ
وما كنت أخشى أن تكون وفاتُه
بكفَّىْ سَبَنْتَى أزرقَ العينِ مطرقِ

والعجب أن أصحاب الرواية مقتنعون بأن هذا الكلام من شعر الجن. وهم يتحدثون فى شىء من الإنكار والسخرية بأن الناس قد أضافوا هذا الشعر إلى الشماخ بن ضرار.

ولنعد إلى ما نحن فيه فقد أظهرناك على نحو من انتحال الشعر على الجن والإنس باسم الدين. والغرض من هذا الانتحال - فيما نرجح - إنما هو إرضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة فى كل شىء، ولا يكرهون أن يقال لهم إن من دلائل صدق النبىّ فى رسالته أنه كان منتظرا قبل أن يجىء بدهر طويل، تحدثت بهذا الانتظار شياطين الجن وكهان الإنس وأحبار اليهود ورهبان النصارى.

في الشعر الجاهلي

وكما أن القصاص والمنتحلين قد اعتمدوا على الآيات التى ذُكرت فيها الجن ليخترعوا ما اخترعوا من شعر الجن وأخبارهم المتصلة بالدين فهم قد اعتمدوا على القرآن أيضا فيما رووا وانتحلوا من الأخبار والأشعار والأحاديث التى تضاف إلى الأخبار والرهبان. فالقرآن يحدثنا بأن اليهود والنصارى يجدون النبىّ مكتوباً عندهم فى التوراة والإنجيل. وإذن فيجب أن تخترع القصص والأساطير وما يتصل بها من الشعر ليثبت أن المخلصين من الأحبار والرهبان كانوا يتوقعون بعثة النبىّ ويدعون الناس إلى الإيمان به حتى قبل أن يظل الناس زمانه.

ونوع آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر وإضافته الى الجاهليين، وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبىّ من ناحية أسرته ونسبه فى قريش. فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبىّ يجب أن يكون صفوة بنى هاشم، وأن يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد مناف، وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بنى قصى، وأن تكون قصى صفوة قريش. وقريش صفوة مضر، ومضر صفوة عدنان، وعدنان صفوة العرب، والعرب صفوة الإنسانية كلها. وأخذ القُصاص يجتهدون فى تثبيت هذا النوع من التصفية والتنقية وما يتصل منه بأسرة النبى خاصة، فيضيفون الى عبدالله وعبد المطلب وهاشم وعبد مناف وقصى من الأخبار ما يرفع شأنهم ويعلى مكانتهم ويثبت تفوقهم على قومهم خاصة وعلى العرب عامة. وأنت تعلم أن طبيعة القصص عند العرب تستتبع الشعر، ولا سيما إذا كانت العامة هى التى تراد بهذا القصص.

وهنا تتظاهر العواطف الدينية والعواطف السياسية على انتحال الشعر. فقد أرادت الظروف أن تكون الخلافة والملك فى قريش رهط النبىّ، وأن تختلف قريش حول هذا الملك، فيستقّر حينا فى بنى أمية وينتقل منهم إلى بنى هاشم رهط النبىّ الأدنين. ويشتد التنافس بين أولئك وهؤلاء، ويتخذ أولئك وهؤلاء القصص وسيلة من وسائل الجهاد السياسى. فأما فى أيام بنى أمية فيجتهد القُصاص فى إثبات ما كان لأمية من مجد فى الجاهلية. وأما فى أيام العباسيين فيجتهد القصاص فى إثبات ما كان لبنى هاشم من مجد فى الجاهلية. وتشتد الخصومة بين قصاص هذين الحزبين السياسيين، وتكثر الروايات والأخبار والأشعار.

ثم لا يقتصر الأمر على هذين الصنوين من بنى عبد مناف، فالأرستقراطية القرشية كلها طموحة إلى المجد حريصة على أن يكون لها حظ منه فى قديمها كما أن لها حظاً منه فى حديثها. وإذن فالبطون القرشية على اختلافها تنتحل الأخبار والأشعار وتغرى القصاص وغير القصاص بانتحالها. ولا أصل لهذا كله إلا أن قريشًا رهط النبىّ من ناحية، وأن الملك قد استقر فيها من ناحية أخرى. فانظر إلى تعاون العواطف الدينية والسياسية على انتحال الشعر أيام بنى أمية وبنى العباس.

ولست فى حاجة الى أن أضرب لك الأمثال. فأنت تستطيع أن تنظر فى سيرة ابن هشام وغيرها من كتب السير والتاريخ لترى من هذا كله الشىء الكثير.

وإنما أضرب لك مثلا واحداً يوضح ما ذهبت اليه من أن بطون قريش كانت تحث على انتحال الشعر منافسة للأسرة المالكة أموية كانت أو هاشمية. وهذه القصة التى سأرويها تمس رهط بنى مخزوم من قريش، وهى تعطيك مثلا صادقا قويا لحرص قريش على انتحال الشعر لا تتحّرج فى ذلك ولا ترعى فيه صدقاً ولا ديناً.

تحدث صاحب الأغانى بإسناد له عن عبد العزيز بن أبى نهشل قال: قال لى أبو بكر بن عبد الرحمن ابن الحارث ابن هشام وجئته أطلب منه مغرماً: ياخال هذه أربعة آلاف درهم وأنشدْ هذه الأبيات الأربعة وقل سمعت حساناً ينشدها رسول الله صلى الله عليه وسلم؛ فقلت أعوذ بالله أن أفترى على الله ورسوله، ولكن إن شئت أن أقول سمعت عائشة تنشدها فعلت. فقال: لا،إلا أن تقول سمعت حساناً ينشدها رسول الله صلى الله عليه وسلم ورسول الله صلى الله عليه وسلم جالس؛ فأبى علىّ وأبيت عليه. فأقمنا لذلك لا نتكلم عدّة ليال. فأرسل إلى فقال قل أبياتاً تمدح بها هشامًا ـ يعنى ابن المغيرة ـ وبنى أمية؛ فقلت سمهم لى؛ فسماهم، وقال اجعلها فى عكاظ واجعلها لأبيك؛ فقلت:

ألا لله قـوْم و
لدتْ أختُ بنى سهم
هشام وأبو عبد
مناف مِدْرهُ الخصم
وذو الرمحين أشباك
على القوة والحزم

في الشعر الجاهلي

فهـــــذان يذودان
وذا عن كَثَبٍ يرمى
أســود تزدهى الأقـــرا
ن مناعـــون للهـضم
وهـم يوم عكاظ
منعـوا الناس من الهَزْم
وهم من ولدوا أشبـوا
بسر الحسب الضخم
فإنْ أحلف وبيت لله
لا أحلفْ على إثم
لما من أخوة تبنى
قصور الشام والردم
بأزكى من بنى ريطة
أو أوزَن فى الحلم

قال: ثم جئت فقلت: هذه قالها أبى؛ فقال لا، ولكن قل قالها ابن الزبعرى؛ قال فهى إلى الآن منسوبة فى كتب الناس إلى ابن الزبعرى.

فانظر إلى عبدالرحمن ابن الحارث ابن هشام كيف أراد صاحبه على أن يكذب وينتحل الشعر على حسان؛ ثم لا يكفيه هذا الانتحال حتى يذيع صاحبه أنه سمع حسانا ينشد هذا الشعر بين يدى النبى، كل ذلك بأربعة الآلاف درهم. ولكن صاحبنا كره أن يكذب على النبىّ بهذا المقدار، واستباح أن يكذب على عائشة. وعبد الرحمن لا يرضيه إلا الكذب على النبىّ؛ فاختصما . وكلاهما شديد الحاجة إلى صاحبه، هذا يريد شعراً لشاعر معروف، والآخر يريد المال؛ فيتفقان آخر الأمر على أن ينحل الشعر عبد الله بن الزبعرى شاعر قريش. ومثل هذا كثير.

نحو آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر وهو هذا الذى يلجأ اليه القصاص لتفسير ما يجدونه مكتوباً فى القرآن من أخبار الأمم القديمة البائدة كعاد وثمود ومن إليهم. فالرواة يضيفون إليهم شعراً كثيراً. وقد كفانا ابن سلام نقده وتحليله حين جد فى طبقات الشعراء فى إثبات أن هذا الشعر وما يشبهه مما يضاف إلى تبع وحمير موضوع منتحل، وضعه ابن إسحاق ومن إليه من أصحاب القصص. وابن إسحاق ومن إليه من أصحاب القصص لا يكتفون بالشعر يضيفونه إلى عاد وثمود وتبع وحمير، وإنما هم يضيفون الشعر إلى آدم نفسه، فهم يزعمون أنه رثى هابيل حين قتله أخوه قابيل. ونظن أن من الإطالة والإملال أن نقف عند هذا النحو من السخف.

ونحو آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر، وذلك حين ظهرت الحياة العلمية عند العرب بعد أن اتصلت الأسباب بينهم وبين الأمم المغلوبة. فأرادوا هم أو الموالى أو أولئك وهؤلاء أن يدرسوا القرآن درسا لغوياً ويثبتوا صحة ألفاظه ومعانيه. ولأمر ما شعروا بالحاجة إلى إثبات أن القرآن كتاب عربى مطابق فى ألفاظه للغة العرب. فحرصوا على أن يستشهدوا على كل كلمة من كلمات القرآن بشىء من شعر العرب يثبت أن هذه الكلمة القرآنية عربية لا سبيل إلى الشك فى عربيتها. وأنت توافقنى فى غير مشقة على أن من العسير كما قدمت فى الكتاب الأول أن نطمئن إلى كل هذا الشعر الذى يستشهد به الرواة والمفسرون على ألفاظ القرآن ومعانيه. وقد عرفت رأينا فى ذلك وفى قصة عبدالله بن عباس ونافع ابن الأزرق، فلا حاجة إلى أن نعيد القول فيه. وإنما نعيد شيئاً واحداً وهو أننا نعتقد أنه إذا كان هناك نص عربى لا تقبل لغته شكاً ولا ريباً وهو لذلك أوثق مصدر للغة العربية فهو القرآن. وبنصوص القرآن وألفاظه يجب أن نستشهد على صحة ما يسمونه الشعر الجاهلى بدل أن نستشهد بهذا الشعر على نصوص القرآن.

ولست أفهم كيف يمكن أن يتسرب الشك إلى عالم جاد فى عربية القرآن واستقامة ألفاظه وأساليبه ونظمه على ما عرف العرب أيام النبىّ من لفظ ونظم وأسلوب! وإنما هناك مسألة أخرى وهى أن العلماء وأصحاب التأويل من الموالى بنوع خاص لم يتفقوا فى كثير من الأحيان على فهم القرآن وتأويل نصوصه، فكانت بينهم خصومات فى التأويل والتفسير. وعن هذه الخصومات نشأت خصومات أخرى بين الفقهاء وأصحاب التشريع.

وهذا نوع جديد من تأثير الدين فى انتحال الشعر. فهذه الخصومات بين العلماء كان لها تأثير غير قليل فى مكانة العالم وشهرته ورأى الناس فيه وثقة الأمراء والخلفاء بعلمه. ومن هنا كان هؤلاء العلماء حراصًا على أن يظهروا دائمًا مظهر المنتصرين فى خصوماتهم الموفقين إلى الحق والصواب فيما يذهبون إليه من رأى. وأى شىء يتيح لهم هذا مثل الاستشهاد، بما قالته العرب قبل نزول القرآن! وقد كثر استغلالهم لهذا

في الشعر الجاهلي

الاستشهاد، فاستشهدوا بشعر الجاهليين على كل شئ، وأصبحت قراءة الكتب الأدبية واللغوية وكتب التفسير والمقالات تترك في نفسك أثراً قوياً وصورة غريبة لهذا الشعر العربي الجاهلي، حتى ليخيل إليك أن أحد هؤلاء العلماء على اختلاف ما كان ينظر فيه من فروع العلم لم يكن عليه إلا أن يمد يده إذا احتاج فيظفر بما شاء الله من كلام العرب قبل الإسلام، كأن كلام العرب قبل الإسلام قد وعى كل شيء وأحصى كل شيء. هذا، وهم مجمعون على أن هؤلاء الجاهليين الذين قالوا في كل شيء كانوا جهلة غلاظاً فظاظاً. أفترى إلى هؤلاء الجهال الغلاظ يُستشهد بجهلهم وغلظتهم على ما انتهت إليه الحضارة العباسية من علم ودقة فنية! فالمعتزلة يثبتون مذاهبهم بشعر العرب الجاهليين. وغير المعتزلة من أصحاب المقالات ينقضون آراء المعتزلة معتمدين على شعر الجاهليين. وما أرى إلا أنك ضاحك مثلي أمام هذا الشطر الذي رواه بعض المعتزلة ليثبت أن كرسي الله الذي وسع السموات والأرض هو علمه؛ وهذا الشطر هو قول الشاعر (المجهول طبعاً):

«ولا بكرسي علم الله مخلوق».

وكذلك أصحاب العلم على الجاهليين كثير لا سبيل إلى إحصائه أو استقصائه. فهو ليس مقصوراً على رجال الدين وأصحاب التأويل والمقالات ورجال اللغة وأهل الأدب، وإنما هو يجاوزهم إلى غيرهم من الذين قالوا في العلم مهما يكن الموضوع الذي تناولوه.

لأمر ما كان البدْع في العصر العباسي عند فريق من الناس أن يرد كل شيء إلى العرب حتى الأشياء التي استحدثت أو جاء بها المغلوبون من الفرس والروم وغيرهم. وإذا كان الأمر كذلك فليس لانتحال الشعر على الجاهليين حد. وأنت إذا نظرت في كتاب الحيوان للجاحظ رأيت من هذا الانتحال ما يقنعك ويرضيك.

ولكني لا أريد أن أبعد عما أنا فيه من تأثير العواطف والمنافع الدينية في انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين. وقد رأينا إلى الآن فنوناً من هذا التأثير؛ ولكننا لم نصل بعد إلى أعظم هذه الفنون كلها خطراً وأبعدها أثراً وأشدها عبثاً بعقول القدماء والمحدثين، وهو هذا النوع الذي ظهر عندما استؤنف الجدال في الدين بين المسلمين وأصحاب الملل الأخرى، ولاسيما اليهود والنصارى. هذا الجدل الذي قوى بين النبيّ وخصومه، ثم هدأ بعد أن تم انتصار النبي على اليهود والوثنيين في بلاد العرب، وانقطع أو كاد ينقطع أيام الخلفاء الراشدين؛ لأن الكلمة في أيام هؤلاء الخلفاء لم تكن للحجة ولا للسان، وإنما كانت لهذا السيف الذي أزال سلطان الفرس واقتطع من دولة الروم الشام وفلسطين ومصر وقسماً من أفريقيا الشمالية. فلما انتهت هذه الفتوح واستقر العرب في الأمصار واتصلت الأسباب بينهم وبين المغلوبين من النصارى وغير النصارى استؤنف هذا الجدال وأخذ صورة أقرب إلى النضال منها إلى أي شيء آخر. وذهب المجادلون في هذا النوع من الخصومة مذاهب لا تخلو من غرابة نحب أن نشير إلى بعضها في شيء من الإيجاز.

أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية في بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبيّ، وأن خلاصة الدين الإسلامي وصفوته هي خلاصة الدين الحق الذي أوحاه الله إلى الأنبياء من قبل. فليس غريباً أن نجد قبل الإسلام قوماً يدينون بالإسلام أخذوه من هذه الكتب السماوية التي أوحيت قبل القرآن. والقرآن يحدثنا عن هذه الكتب، فهو يذكر التوراة والإنجيل ويجادل فيهما اليهود والنصارى. وهو يذكر غير التوراة والإنجيل شيئاً آخر هو صحف إبراهيم. ويذكر غير دين اليهود والنصارى ديناً آخر هو ملة إبراهيم، هو هذه الحنيفية التي لم نستطع إلى الآن أن نتبين معناها الصحيح. وإذ كان اليهود قد استأثروا بدينهم وتأويله، وكان النصارى قد استأثروا بدينهم وتأويله، وكان القرآن قد وقف من أولئك وهؤلاء موقف من ينكر عليهم صحة ما يزعمون، فطعن في صحة ما بين أيديهم من التوراة والإنجيل واتهمهم بالتحريف والتغيير، ولم يكن أحد قد احتكر ملة إبراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بتأويلها، فقد أخذ المسلمون يردون الإسلام في خلاصته إلى دين إبراهيم هذا الذي هو أقدم وأنقى من دين اليهود والنصارى.

وشاعت في العرب أثناء ظهور الإسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم. ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أضلها به المضلون وانصرفت إلى عبادة الأوثان. ولم يحتفظ بدين إبراهيم إلا أفراد قليلون يظهرون من حين إلى حين.

فى الشعر الجاهلى

وهؤلاء الأفراد يتحدثون فنجد من أحاديثهم ما يشبه الإسلام. وتأويل ذلك يسير، فهم أتباع إبراهيم، ودين إبراهيم هو الإسلام. وتفسير هذا من الوجهة العلمية يسير أيضاً، فأحاديث هؤلاء الناس قد وضعت لهم وحملت عليهم حملا بعد الإسلام، لا لشىء إلا ليثبت أن للإسلام فى بلاد العرب قدْمةً وسابقة. وعلى هذا النحو تستطيع أن تحمل كل ما تجد من هذه الأخبار والأشعار والأحاديث التى تضاف إلى الجاهليين والتى يظهر بينها وبين ما فى القرآن من الحديث شبه قوى أو ضعيف.

وهنا نصل إلى مسألة عنى بها الباحثون عن تاريخ القرآن من الفرنج والمستشرقين خاصة، وهى تأثير المصادر العربية الخالصة فى القرآن. فقد كان هؤلاء الباحثون يرون أن القرآن تأثر باليهودية والنصرانية ومذاهب أخرى بين بين كانت شائعة فى البلاد العربية وما جاورها. ولكنهم رأوا أن يضيفوا إلى هذه المصادر مصدراً عربياً خالصاً؛ والتمسوا هذا المصدر من شعر العرب الجاهليين، ولاسيما الذين كانوا يتمنعون منهم. وزعم الأستاذ (كليمان هوار) - فى فصل طويل نشرته له المجلة الأسيوية سنة ١٨٠٤ - أنه قد ظفر من ذلك بشىء قيم واستكشف مصدراً جديداً من مصادر القرآن، هذا الشىء القيم وهذا المصدر الجديد هو شعر أمية بن أبى الصلْت. وقد أطال الأستاذ (هوار) فى هذا البحث وقارن بين هذا الشعر الذى ينسب إلى أمية ابن أبى الصلت وبين آيات من القرآن، وانتهى من هذه المقارنة إلى نتيجتين:

(الأولى) أن هذا الشعر الذى ينسب لأمية ابن أبى الصلت صحيح، لأن هناك فروقاً بين ما جاء فيه وما جاء فى القرآن من تفصيل بعض القصص، ولو كان منتحلا لكانت المطابقة تامة بينه وبين القرآن. وإذا كان هذا الشعر صحيحاً، فيجب فى رأى الأستاذ (هوار) أن يكون النبىّ قد استعان به قليلا أو كثيراً فى نظم القرآن.

(الثانية) أن صحة هذا الشعر واستعانة النبى به فى نظم القرآن قد حملتا المسلمين على محاربة شعر أمية ابن أبى الصلت ومحوه ليستأثر القرآن بالجدة وليصح أن النبى قد انفرد بتلقى الوحى من السماء. وعلى هذا النحو استطاع الأستاذ (هوار) أو خيل إليه أنه استطاع أن يثبت أن هناك شعراً جاهلياً صحيحاً، وأن هذا الشعر الجاهلى قد كان له أثر فى القرآن. ومع أنى من أشد الناس إعجاباً بالأستاذ (هوار) وبطائفة من أصحابه المستشرقين وبما ينتهون إليه فى كثير من الأحيان من النتائج العلمية القيمة فى تاريخ الأدب العربى وبالمناهج التى يتخذونها للبحث، فإنى لا أستطيع أن أقرأ مثل هذا الفصل الذى أشرت إليه آنفاً دون أن أعجب كيف يتورط العلماء أحياناً فى مواقف لا صلة بينها وبين العلم. وليس يعنينى هنا أن يكون القرآن قد تأثر بشعر أمية أو لا يكون، فأنا لا أؤرخ القرآن، وأنا لا أذود عنه ولا أتعرض للوحى وما يتصل به، ولا للصلة بين القرآن وما كان يتحدث به اليهود والنصارى. كل ذلك لا يعنينى الآن. وإنما الذى يعنينى هو شعر أمية بن أبى الصلت وأمثاله من الشعراء.

والغريب من أمر المستشرقين فى هذا الموضوع وأمثاله أنهم يشكون فى صحة السيرة نفسها ويتجاوز بعضهم الشك إلى الجحود، فلا يرون فى السيرة مصدراً تاريخياً صحيحاً، وإنما هى عندهم كما ينبغى أن تكون عند العلماء جميعاً: طائفة من الأخبار والأحاديث تحتاج إلى التحقيق والبحث العلمى الدقيق ليمتاز صحيحها من منتحلها. هم يقفون هذا الموقف العلمى من السيرة ويغلون فى هذا الموقف؛ ولكنهم يقفون من أمية بن أبى الصلت وشعره موقف المستيقن المطمئن، مع أن أخبار أمية ليست أدنى إلى الصدق ولا أبلغ فى الصحة من أخبار السيرة. فما سر هذا الاطمئنان الغريب إلى نحو من الأخبار دون النحو الآخر؟ أيمكن أن يكون المستشرقون أنفسهم لم يبرءوا من هذا التعصب الذى يرمون به الباحثين من أصحاب الديانات؟ أما أنا فلست مستشرقاً ولست رجلا من رجال الدين. وإنما أريد أن أقف من شعر أمية بن أبى الصلت نفس الموقف العلمى الذى وقفته من شعر الجاهليين جميعاً. وحسبى أن شعر أمية ابن أبى الصلت لم يصل إلينا إلا من طريق الرواية والحفظ لأشك فى صحته كما شككت فى صحة شعر امرئ القيس والأعشى وزهير، وإن لم يكن لهم من النبىّ موقف أمية بن أبى الصلت.

ثم إن هذا الموقف نفسه يحملنى على أن أرتاب الارتياب كله فى شعر أمية ابن أبى الصلت؛ فقد وقف أمية من النبىّ موقف الخصومة: هجا أصحابه وأيدَ مخالفيه ورثى أهل بدر من المشركين. وكان هذا وحده يكفى لينهى عن رواية شعره، وليضيع هذا الشعر كما ضاعت

في الشعر الجاهلي

الكثرة المطلقة من الشعر الوثني الذي هجي فيه النبيّ وأصحابه حين كانت الخصومة شديدة بينهم وبين مخالفيهم من العرب الوثنيين واليهود. وليس يمكن أن يكون من الحق في شيء أن النبيّ نهى عن رواية شعر أمية لينفرد بالعلم والوحي وأخبار الغيب. فما كان شعر أمية ابن أبي الصلت إلا شعراً كغيره من الشعر لا يستطيع أن ينهض للقرآن كما لم يستطع غيره من الشعر أن ينهض للقرآن. وما كان علم أمية بن أبي الصلت بأمور الدين إلا كعلم أحبار اليهود ورهبان النصارى. وقد ثبت النبي لأولئك وهؤلاء واستطاع أن يغلبهم على عقول العرب بالحجة مرة وبالسيف مرة أخرى. فأمر النبيّ مع أمية بن أبي الصلت كأمره مع هؤلاء الشعراء الكثيرين الذين هجوه وناهضوه وألبّوا عليه.

ومن هنا نستطيع أن نفهم ما يروى من أن النبي أنشد شيئاً من شعر أمية فيه دين وتحنف فقال: «آمن لسانه وكفر قلبه». آمن لسانه لأنه كان يدعو إلى مثل ما كان يدعو إليه النبيّ، وكفر قلبه لأنه كان يظاهر المشركين على صاحب هذا الدين الذي كان يدعو إليه. فأمره كأمر هؤلاء اليهود الذين أيدوا النبيّ ووادعوه، حتى إذا خافوه على سلطانهم السياسي والاقتصادي والديني ظاهروا عليه المشركين من قريش.

ليس إذاً شعر أمية بن أبي الصلت بدْعًا في شعر المتحنفين من العرب أو المتنصرين والمتهودين منهم. وليس يمكن أن يكون المسلمون قد تعمدوا محوه؛ إلا ما كان منه هجاء للنبي وأصحابه ونعيًا على الإسلام؛ فقد سلك المسلمون فيه مسلكهم في غيره من الشعر الذي أُهمل حتى ضاع.

ولكن في شعر أمية بن أبي الصلت أخباراً وردت في القرآن كأخبار ثمود وصالح والناقة والصيحة. ويرى الأستاذ (هوار) أن ورود هذه الأخبار في شعر أمية مخالفة بعض المخالفة لما جاء في القرآن دليل على صحة هذا الشعر من جهة، وعلى أن النبيّ قد استقى منه أخباره من جهة أخرى.

ولست أدري قيمة هذا النحو من البحث. فمن الذي زعم أن ما جاء في القرآن من الأخبار كان كله مجهولا قبل أن يجيء به القرآن؟ ومن الذي يستطيع أن ينكر أن كثيراً من القصص القرآني كان معروفًا بعضه عند اليهود وبعضه عند النصارى وبعضه عند العرب أنفسهم،وكان من اليسير أن يعرفه النبيّ، كما كان من اليسير أن يعرفه غير النبيّ من المتصلين بأهل الكتاب. ثم كان النبيّ وأميّة متعاصرين. فلم يكون النبيّ هو الذي أخذ عن أمية ولا يكون أمية هو الذي أخذ عن النبيّ؟ ثم من الذي يستطيع أن يقول: إن من ينتحل الشعر ليحاكي القرآن ملزم أن يلائم بين شعره وبين نصوص القرآن؟ أليس المعقول أن يخالف بينهما ما استطاع ليخفي الانتحال ويوهم أن شعره صحيح لا تكلف فيه ولا تعمل؟ بلى!

ونحن نعتقد أن هذا الشعر الذي يضاف إلى أمية بن أبي الصلت وإلى غيره من المتحنفين الذين عاصروا النبي أو جاءوا قبله، إنما انتحل انتحالا. انتحله المسلمون ليثبتوا - كما قدمنا - أن للإسلام قدمة وسابقة في البلاد العربية. ومن هنا لا نستطيع أن نقبل ما يضاف إلى هؤلاء الشعراء والمتحنفين إلا مع شيء من الاحتياط والشك غير قليل.

هذا شأن المسلمين. فأما غير المسلمين من أصحاب الديانات الأخرى فقد نظروا فإذا لهم في حياة الأمة العربية قبل الإسلام قديم. وفي الحق أن اليهود قد استعمروا جزءاً غير قليل من بلاد الحجاز في المدينة وحولها وعلى طريق الشام. وفي الحق أيضًا أن اليهودية قد جاوزت الحجاز إلى اليمن. ويظهر أنها استقرت حيناً عند سراة اليمن وأشرافها، وأنها أثرت بوجه ما في الخصومة التي كانت بين أهل اليمن وبين الحبشة، وهم نصارى. ثم في الحق أن اليهودية قد استتبعت حركة اضطهاد للنصارى في نجران ذكرها القرآن في سورة البروج.

كل هذا حق لاشك فيه. وكل هذا ظاهر في أخبار العرب وأساطيرهم، وهو ظاهر في القرآن بنوع خاص؛ فليس قليلا ما يمس اليهود من سور القرآن وآياته. وأنت تعلم ما كان بين النبيّ واليهود من خصومة انتهت بإجلاء اليهود عن بلاد العرب أيام عمر بن الخطاب. وكان اليهود قد تعربوا حقًا، وكان كثير من العرب قد تهودوا. وليس من شك عندي في أن الاختلاط بين اليهود وبين الأوس والخزرج قد أعد هاتين القبيلتين لقبول الدين الجديد وتأييد صاحبه.

هذا حال اليهود. فأما النصارى فقد انتشرت ديانتهم انتشاراً قويًا في بعض بلاد العرب فيما يلي الشام حيث كان الغسانيون الخاضعون لسلطان الروم،

فى الشعر الجاهلى

وفيما يلى العراق حيث كان المناذرة الخاضعون لسلطان الفرس، وفى نجران من بلاد اليمن التى كانت على اتصال بالحبش وهم نصارى.

ويظهر أن قبائل من العرب البادين تنصرت قبل الإسلام بأزمان تختلف طولا وقصرا. فنحن نعلم مثلا أن تغلب كانت نصرانية وأنها أثارت مسألة من مسائل الفقه. فالقاعدة أنه لا يقبل من العربى إلا الإسلام أو السيف؛ فأما الجزية فتقبل من غير العرب. ولكن تغلب قبلت منها الجزية، قبلها عمر فيما يقول الفقهاء.

تغلغلت النصرانية إذن كما تغلغلت اليهودية فى بلاد العرب. وأكبر الظن أن الإسلام لو لم يظهر لانتهى الأمر بالعرب إلى اعتناق إحدى هاتين الديانتين. ولكن الأمة العربية كان لها مزاجها الخاص الذى لم يستقم لهذين الدينين والذى استتبع دينا جديدا أقل ما يوصف به أنه ملائم ملاءمة تامة لطبيعة الأمة العربية.

مهما يكن من شىء، فليس من المعقول أن ينتشر هذان الديانان فى البلاد العربية دون أن يكون لهما أثر ظاهر فى الشعر العربى قبل الإسلام. وقد رأيت أن العصبية العربية حملت العرب على أن ينتحلوا الشعر ويضيفوه إلى عشائرهم فى الجاهلية بعد أن ضاع شعر هذه العشائر. فالأمر كذلك فى اليهود والنصارى: تعصبوا لأسلافهم من الجاهليين وأبوا إلا أن يكون لهم شعر كشعر غيرهم من الوثنيين، وأبوا إلا أن يكون لهم مجد وسؤدد كما كان لغيرهم مجد وسؤدد أيضا، فانتحلوا كما انتحل غيرهم، ونظموا شعرا أضافوه إلى السموءل بن عادياء وإلى عدى بن زيد وغيرهما من شعراء اليهود والنصارى.

والرواة القدماء أنفسهم يحسون شيئا من هذا فهم يجدون فيما ينسب إلى عدى بن زيد من الشعر سهولة ولينا لا يلائمان العصر الجاهلى، فيحاولون تعليل ذلك بالإقليم والاتصال بالفرس واصطناع الحياة الحضرية التى كان يصطنعها أهل الحيرة.

ونحن نجد مثل هذه السهولة فى شعر اليهود، فى شعر السموءل بنوع خاص. ولا نستطيع أن نعللها بمثل ما عللت به فى شعر عدى. فقد كان السموءل - إن صحت الأخبار - يعيش عيشة خشنة أقرب إلى حياة السادة البادية منها إلى حياة أصحاب الحضر. ويحدثنا صاحب الأغانى بأن ولد السموءل انتحلوا قصيدة قافية أضافوها الى امرئ القيس وزعموا أنه مدح بها السموءل حين أودعه سلاحه فى طريقه الى قسطنطينية. ونرجح نحن أن ولد السموءل هم الذين انتحلوا هذه القصيدة الرائية التى تضاف للأعشى والتى يقال إنه مدح بها شرحبيل بن السموءل فى قصته المشهورة مع الكلبى.

فأنت ترى أن للعواطف الدينية على اختلافها وتنوع أغراضها مثل ما للعواطف السياسية من التأثير فى انتحال الشعر وإضافته الى الجاهليين.

وإذا كان من الحق أن نحتاط فى قبول الشعر الذى يظهر فيه تأثير ما للأهواء السياسية ، فمن الحق أيضا أن نحتاط فى قبول الشعر الذى يظهر فيه تأثير ما للأهواء الدينية.

وأكبر الظن أن الشعر الذى يسمى جاهليا مقسم بين السياسة والدين، ذهبت هذه بشطر منه وذهب هذا بالشطر الآخر.

ولكن أسباب الانتحال ليست مقصورة على السياسة والدين بل هى تتجاوزهما إلى أشياء أخرى.

-٤-

القصص وانتحال الشعر

من هذه الأشياء شىء ليس دينا ولاسياسة؛ ولكنه يتصل بالدين وبالسياسة اتصالا قويا، نريد به القصص الذى أشرنا إليه غير مرة فيما قدمنا من القول.

فالقصص فى نفسه ليس من السياسة ولا من الدين، وإنما هو فن من فنون الأدب العربى توسط بين آداب الخاصة والآداب الشعبية. وكان مرآة للون من ألوان الحياة النفسية عند المسلمين. وأزهر فى عصر غير قصير من عصور الأدب العربى الراقية، أزهر أيام بنى أمية وصدرا من أيام بنى العباس، حتى إذا كثر التدوين وانتشرت الكتب واستطاع الناس أن يلهوا بالقراءة دون أن يتكلفوا الانتقال إلى مجالس القصاص، ضعف أمر هذا الفن وأخذ يفقد صفته الأدبية الراقية شيئا فشيئا حتى ابتذل وانصرف عنه الناس.

وهذا الفن الأدبى تناول الحياة العربية والإسلامية كلها من ناحية خيالية لم يقدرها الذين درسوا تاريخ الآداب العربية قدرها، لا أكاد أستثنى منهم إلا الأستاذ مصطفى صادق الرافعى؛ فهو قد فطن لما يمكن أن يكون من تأثير القصص فى

فى الشعر الجاهلى

انتحال الشعر وإضافته إلى القدماء، كما فطن لأشياء أخرى قيمة وأحاط بها إحاطة حسنة فى الجزء الأول من كتابه «تاريخ آداب العرب». نقول إن هذا الفن قد تناول الحياة العربية والإسلامية من ناحية خيالية خالصة. ، ونعتقد أن الذين يدرسون تاريخ الأدب العربى لو أنهم عنوا بدرس هذا الفن عناية علمية صحيحة لوصلوا إلى نتائج قيمة ولغيّروا رأيهم فى تاريخ الأدب. فمهما تكن الأسباب التى دعت إلى نشأة فن القصص عند المسلمين، فقد نشأ هذا الفن؛ وكانت منزلته عند المسلمين هى بعينها منزلة الشعر القصصى عند قدماء اليونان. وكانت الصلة بينه وبين الجماعات هى بعينها الصلة بين الشعر القصصى اليونانى وجماعات القدماء.

وليس من شك عندنا فى أن هؤلاء القصاص من المسلمين قد تركوا آثاراً قصصية لاتقل جمالا وروعة وحسن موقع فى النفس عن «الإلياذة» و«الأودسا». وكل ما بين القصص الإسلامى واليونانى من الفرق هو أن الأول لم يكن شعراً كله وإنما كان نثراً يزينه الشعر من حين إلى حين بينما كان الثانى كله شعراً، وأن الأول لم يكن يلقيه صاحبه على أنغام الأدوات الموسيقية بينما كان القاص اليونانى يعتمد على الأداة الموسيقية اعتماداً ما، وأن الأول لم يجد من عناية المسلمين مثلما وجد الثانى من عناية اليونان؛ فبينما كان اليونان يقدّسون «الإلياذة» و«الأودسا» ويعنون بجمعهما وترتيبهما وروايتهما وإذاعتهما عناية المسلمين بالقرآن، كان المسلمون مشغولين بالقرآن وعلومه عن قصصهم هذا.

وفى الحق أن الأدب العربى لم يدرس فى العصور الإسلامية الأولى لنفسه وإنما درس من حيث هو وسيلة إلى تفسير القرآن وتأويله واستنباط الأحكام منه ومن الحديث. وكان هذا كله أدنى إلى الجدّ وألصق به من هذا القصص الذى كان يمضى مع الخيال حيث أراد ويتقرب من نفس الشعب ويمثل له أهواءه وشهواته ومثله العليا. فليس غريباً أن ينصرف عن القصص أصحاب الجدّ من المسلمين.

كان قُصّاص المسلمين يتحدثون إلى الناس فى مساجد الأمصار فيذكرون لهم قديم العرب والعجم وما يتصل بالنبوّات، ويمضون معهم فى تفسير القرآن والحديث ورواية السيرة والمغازى والفتوح إلى حيث يستطيع الخيال أن يذهب بهم لا إلى حيث يلزمهم العلم والصدق أن يقفوا. وكان الناس كلفين بهؤلاء القصاص مشغوفين بما يلقون إليهم من حديث. وما أسرع ما فطن الخلفاء والأمراء لقيمة هذه الأداة الجديدة من الوجهة السياسية والدينية، فاصطنعوها وسيطروا عليها واستغلّوها استغلالا شديداً، وأصبح القصص أداة سياسية كالشعر.

وليس من شك فى أن العناية بدرس هذا الفن ستنتهى إلى مثل ما انتهت إليه العناية بدرس الشعر من أن الأحزاب السياسية على اختلافها كانت تصطنع القصّاص ينشرون لها الدعوة فى طبقات الشعب على اختلافها، كما كانت تصطنع الشعراء يناضلون عنها ويذودون عن آرائها وزعمائها. ونحن نعرف من سيرة ابن إسحاق أنه كان هاشمىّ النزعة والهوى، وأنه لقى فى ذلك عناء من الأمويين فى آخر عهدهم بالسلطان، وأنه ظفر بحسن المنزلة عند العباسيين فى أول عهدهم بالملك.

والتعمق فى درس حياة القصاص الذين كانوا يقصون فى البصرة والكوفة ومكة والمدينة وغيرها من الأمصار يظهرنا من غير شك على الصلات التى كانت تصل بين هؤلاء القصاص وبين الأحزاب السياسية.

غير أن القصص لم يتأثر بالسياسة وحدها، وإنما تأثر بالدين أيضاً. وقد رأيت فى الفصل الماضى مثلا توضح هذا التأثر.

وتأثر القصص بشىء آخر غير السياسة والدين هو روح الشعب الذى كان يتحدث إليه. ومن هنا عنى عناية شديدة بالأساطير والمعجزات وغرائب الأمور. ومن هنا اجتهد فى تفسير هذه الأساطير وإكمال الناقص منها وتوضيح الغامض. فنحن نستطيع أن نقول إن هذا القصص كان يستمد قوته وثروته من مصادر مختلفة؛ أهمها أربعة:

(الأول) مصدر عربى هو القرآن وما كان يتصل به من الأحاديث والروايات، وما كانت تتحدث به العرب فى الأمصار من أخبارها وأساطيرها وما كانت تروى من شعر، وما كان يتحدث به الرواة من سيرة النبىّ والخلفاء وغزواتهم وفتوحهم.

(الثانى) مصدر يهودى نصرانى، وهو ما كان يأخذه القصاص عن أهل

الكتاب من أخبار الأنبياء والأحبار والرهبان وما يتصل بذلك، وليس ينبغى أن ننسى هنا تأثير أولئك اليهود والنصارى الذين أسلموا وأخذوا يضعون الأحاديث ويدسونها مخلصين أو غير مخلصين.

(الثالث) مصدر فارسى، وهو هذا الذى كان يستقيه القصاص فى العراق خاصة من الفرس مما يتصل بأخبارهم وأساطيرهم وأخبار الهند وأساطيرها.

ثم المصدر **الرابع** مصدر مختلط هو هذا الذى يمثل نفسية العامة غير العربية من أهل العراق والجزيرة والشام من الأنباط والسريان ومن إليهم من هؤلاء الأخلاط الذين كانوا منبثين فى هذه الأقطار والذين لم تكن لهم سيادة ولا وجود سياسى ظاهر.

كل هذه المصادر كانت تمد القصاص. فكنت ترى فى قصصهم ألواناً من القول وفنوناً من الحديث قد لاتعجب العالم المحقق لاضطرابها وظهور سلطان الخيال عليها؛ ولكن لها جمالا أدبيًا فنيًا رائعًا يعجب به من يستطيع أن يقدر التئام هذه الأهواء المختلفة التى تتصل بشعوب مختلفة وأجيال متباينة من الناس. ويعجب به بنوع خاص الذين يحاولون أن يتبينوا فيه نفسية الشعوب والأجيال التى كانت تلهم هؤلاء القصاص.

مهما يكن من شىء، فإن هذه المصادر كلها كانت تطلق ألسنة القصاص بما كانوا يتحدثون به إلى سامعيهم فى الأمصار. وأنت تعلم أن القصص العربى لاقيمة له ولاخطر فى نفس سامعيه إذا لم يزنه الشعر من حين إلى حين. ويكفى أن تنظر فى ألف ليلة وليلة وفى قصة عنترة وما يشبهها، فسترى أن هذه القصص لاتستطيع أن تستغنى عن الشعر، وأن كل موقف قيم أو ذى خطر من مواقف هذه القصص لايستقيم لكاتبه وسامعه إلا إذا أضيف إليه قدر من الشعر قليل أو كثير يكون عمادا له ودعامة. وإذن فقد كان القصاص أيام بنى أمية وبنى العباس فى حاجة إلى مقادير لاحدّ لها من الشعر يزينون بها قصصهم ويدعمون بها مواقفهم المختلفة فيه. وهم قد وجدوا من هذا الشعر ما كانوا يشتهون وفوق ما كانوا يشتهون.

وأكاد لا أشك فى أن هؤلاء القصاص لم يكونوا يستقلّون بقصصهم ولا بما يحتاجون إليه من الشعر فى هذا القصص، وإنما كانوا يستعينون بأفراد من الناس يجمعون لهم الأحاديث والأخبار ويلفّقونها، وآخرين ينظمون لهم القصائد وينسقونها. ولدينا نص يبيح لنا أن نفترض هذا الفرض؛ فقد يحدثنا ابن سلام أن ابن إسحاق كان يعتذر عما كان يروى من غثاء الشعر فيقول: لاعلم لى بالشعر إنما أوتى به فأحمله. فقد كان هناك قوم إذن يأتون بالشعر وكان هو يحمله. فمن هؤلاء القوم؟

أليس من الحق لنا أن نتصور أن هؤلاء القصاص لم يكونوا يتحدثون إلى الناس فحسب، وإنما كان كل واحد منهم يشرف على طائفة غير قليلة من الرواة والملفقين ومن النظّام والمنسّقين، حتى إذا استقام لهم مقدار من تلفيق أولئك وتنسيق هؤلاء طبعوا بطابعهم ونفخوا فيه من روحهم وأذاعوه بين الناس. وكان مثلهم فى هذا مثل القاص الفرنسى المعروف (ألكسندر دوما) الكبير. وأنت تدهش إذا رأيت هذه الكثرة الشعرية التى تنبثّ فيما بقى لنا من آثار القصاص. فلديك فى سيرة ابن هشام وحدها دواوين من الشعر نظم بعضها حول غزوة بدر، وبعضها حول غزوة أحد، وبعضها فى غير هاتين الغزوتين من المواقف والوقائع، وأضيف كل هذا إلى الشعراء وغير الشعراء من الأشخاص المعروفين، وأضيف بعضه إلى حمزة، وبعضه إلى علىّ، وبعضه إلى حسان، وبعضه إلى كعب بن مالك، وأضيف بعضه إلى نفر من شعراء قريش، وإلى نفر من قريش لم يكونوا شعراء قط، وإلى نفر آخرين من غير قريش. وليس غير سيرة ابن هشام أقل منها حظاً فى هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين مرة وإلى المخضرمين مرة أخرى.

وكثرة هذا الشعر الذى صدر عن المصانع الشعرية فى الأمصار المختلفة أيام بنى أمية وبنى العباس كانت سبباً فى نشأة رأى يظهر أن القدماء كانوا مقتنعين به، وأن الكثرة المطلقة من المحدثين ليست أقل به اقتناعًا، وهو أن الأمة العربية كلها شاعرة، وأن كل عربى شاعر بطبعه وسليقته، يكفى أن يصرف همه إلى القول فإذا هو ينساق إليه انسياقاً. كان القدماء يعتقدون هذا، ومايزال المحدثون يرونه. وعذر أولئك وهؤلاء أن لديهم كثرة فاحشة من الشعر تضاف إلى ناس منهم المعروف ومنهم غير المعروف، منهم الحضرى ومنهم البدوى. فأما العلماء والمحققون منهم استطاعوا أن ينفوا من هذا الشعر مقداراً قليلا أو كثيراً

فى الشعر الجاهلى

لم يستطيعوا أن يقبلوه ولا أن يطمئنوا إليه. ولكنهم بعد الحذف والنفى والنقد والتمحيص نظروا فإذا لديهم مقادير ضخمة تضاف إلى ناس منهم المعروف ومنهم المجهول، ومنهم الحضرى ومنهم البدوى. فأى شىء أيسر من أن يعتقدوا أن العربى شاعر بفطرته، وأنه يكفى أن يكون الرجل عربيًا ليقول الشعر متى شاء وكيف شاء.

ولكن رأيًا كهذا لا يلائم طبيعة الأشياء. فنحن نستطيع أن نؤمن بأن الأمم تتفاوت حظوظها من الشعر، فبعضها أشعر من بعض، وبعضها أكثر شعراء من بعضها الآخر. ولكن لا نستطيع أن نفهم أن يكون جيل من الناس شاعرًا كله، أو أن تكون أمة من الأمم شاعرة كلها رجالا ونساء شبانًا وشيبًا وولدانًا أيضًا. ولدينا نصوص قديمة تدلنا على أن العرب لم يكونوا جميعا شعراء. فكثيرًا ما حاول العربى قول الشعر فلم يوفق إلى شىء. وقد طلب إلى النبىّ فى بعض المواقف التى احتاج المسلمون فيها إلى الشعر أن يأذن لعلىّ فى أن يقول شعرا يرد به على شعراء قريش فأبى النبىّ أن يأذن له، لأنه لم يكن من ذلك فى شىء، وأذن لحسان.

وما نظن أننا فى حاجة إلى أن نقيم الأدلة ونبسط البراهين على أن العرب لم يكونوا كلهم شعراء. وإنما سبيلنا أن نوضح أن كثرة هذا الشعر هى التى خيلت إلى القدماء والمحدثين أن لفظ العربى مرادف للفظ الشاعر. فإذا أضفت إلى ما قدمنا أنك تجد كثيرًا من الشعر يضاف إلى قائل غير معروف بل غير مسمى، فتراهم يقولون مرة قال الشاعر، وأخرى قال الأول، وثالثة، قال الآخر ورابعة قال رجل من بنى فلان، وخامسة قال أعرابى وهلم جرا - نقول إذا لاحظت هذا كله عذرت القدماء والمحدثين إذا اعتقدوا أن العرب كلهم شعراء.

والحق أن العرب كانوا كغيرهم من الأمم ذات الفصاحة واللسن والأذهان القوية يكثر فيهم الشعر دون أن يعم كافتهم، وأن أكثر هذا الشعر الذى يضاف إلى غير قائل أو إلى قائل مجهول إنما هو شعر مصنوع موضوع انتحل انتحالا بسبب من هذه الأسباب التى نحن بإزائها ومنها القصص.

كثرة هذا الشعر الذى احتاج اليه القصاص لتزدان به قصصهم من ناحية وليسيغها القراء والسامعون من ناحية أخرى خدعت فريقًا من العلماء، فقبلوها على أنها صدرت عن العرب حقًا. وقد فطن بعض العلماء إلى ما فى هذا الشعر من تكلف حينًا ومن سخف وإسفاف حينًا آخر، وفطن إلى أن بعض هذا الشعر يستحيل أن يكون قد صدر عن الذين ينسب إليهم. ومن هؤلاء العلماء محمد ابن سلام الذى أنكر - كما رأيت - ما يضيفه ابن إسحاق إلى عاد وثمود وحمير وتبع، وأنكر كثيرًا مما رواه ابن إسحاق فى السيرة من شعر الرجال والنساء سواء منهم من عرف بالشعر ومن لم يقل شعرًا قط. وآخرون غير ابن سلام أنكروا ما روى ابن إسحاق وأصحابه القصاصون؛ نذكر منهم ابن هشام الذى يروى لنا فى السيرة ما كان يرويه ابن إسحاق، حتى إذا فرغ من رواية القصيدة. قال: وأكثر أهل العلم بالشعر أو بعض أهل العلم بالشعر ينكر هذه القصيدة أو ينكرها لمن تضاف إليه.

ولكن هؤلاء العلماء الذين فطنوا لأثر القصص فى انتحال الشعر خدعوا أيضًا؛ فلم يكن صناع الشعر جميعا ضعافا ولا محمقين، بل كان منهم ذو البصيرة النافذة والفؤاد الذكى والطبع اللطيف، فكان يجيد الشعر ويحسن انتحاله وتكلفه، وكان فطنًا يجتهد فى إخفاء صنعته ويوفق من ذلك إلى الشىء الكثير. وابن سلام نفسه يحدثنا بأنه إذا سهل على العلماء النقاد أن يعرفوا ما تكلفة الضعفاء من المنتحلين، فمن العسير عليهم أن يميزوا ما كان يتكلفه العرب أنفسهم. وقد رأيت أن العرب أنفسهم كانوا يتكلفون ويضعون ويكذبون، فيسرفون فى هذا كله.

ولعل من أوضح الأمثلة لانخداع ابن سلام عن هذا الشعر المنتحل هذه الطائفة التى رواها على أنها أقدم ما قالته العرب من الشعر الصحيح؛ والتى يضاف بعضها إلى جذيمة الأبرش، وبعضها إلى زهير بن جناب، وبعضها إلى العنبر بن تميم، وبعضها إلى مالك وسعد ابنى زيد مناة ابن تميم، وبعضها إلى أعصر بن سعد ابن قيس عيلان. وكل هذا الشعر إذا نظرت فيه، سخيف سقيم ظاهر التكلف بين الصنعة. واضح جدًا أن راويًا من الرواة أو قاصًا من القصاص تكلّفة ليفسر مثلا من الأمثال أو أسطورة من الأساطير أو لفظًا غريبًا أو ليلذ القارئ أو السامع ليس غير. ولنضرب لذلك مثلا هذين البيتين اللذين يضافان إلى أعصر بن سعد ابن قيس عيلان، وهما:

فى الشعر الجاهلى

قالت عميرة ما لرأسك بعد ما
نفذ الزمان أتى بلون منكر
أعمير إن أباك شيّبَ رأسَه
كرُّ الليالى واختلافُ الأعصر

قال ابن سلام وغيره من العلماء والرواة: إن هذا الرجل إنما سمى «أعصر» لهذا البيت الأخير. قال ابن سلام: وبعض الناس يسميه «يعصر» وليس بشىء.

وابن سلام نفسه يحدثنا أن «معدا» كان يعيش فى العصر الذى كان يعيش فيه موسى بن عمران، أى قبل المسيح بقرون عدة أى قبل الإسلام بأكثر من عشرة قرون. فإذا لاحظنا أن أعصر هذا هو ابن سعد بن قيس عيلان بن إلياس ابن مضر بن نزار بن معد، رأينا أنه إن عاش فقد عاش فى زمن متقدم جداً أى قبل الإسلام بعشرة قرون على أقل تقدير.

أفتظن أن هذين البيتين اللذين قرأتهما آنفًا يمكن أن يكونا قد قيلا قبل الإسلام بألف سنة! ونحن لا نعرف اللغة العربية قبل الإسلام بثلاثة قرون أو أربعة قرون؛ ونحن نجد مشقة غير قليلة فى فهم الشعر العربى الصحيح الذى قيل أيام النبىّ أو بعد النبىّ، ولا نجد شيئًا من العسر فى فهم هذا الكلام الذى إن صح رأى ابن سلام فقد قيل قبل النبىّ بأكثر من عشرة قرون.

أليس واضحًا جليًا أن هذين البيتين إنما قيلا فى الإسلام ليفسرا اسم هذا الرجل الذى هو فى حقيقة الأمر من أشخاص الأساطير لا نعرف أوجد فى حقيقة الأمر أم لم يوجد.

وقل مثل هذا فيما يضيفه ابن سلام إلى مالك وسعد ابنى زيد مناة ابن تميم. فنحن لا نعرف من سعد ومن مالك ومن زيد مناة ومن تميم. وأكبر الظن عندنا أنهم أشخاص أساطير لم يوجدوا قط. ولكن رأى الرواة والقصاص مثلا تستعمله العرب وهو: «ما هكذا تورد يا سعد الإبل».. وهم فى حاجة إلى تفسير الأمثال؛ والشعوب نفسها فى حاجة إلى تفسير الأمثال أيضًا. ومن هنا اخترعت هذه القصة التى نطق فيها سعد ومالك بما يضاف إليهما من الرجز.

وقل مثل هذا فيما يضاف للعنبر ابن تميم وهو:

قد رابنى من دلوى اضطرابُها
والنأى فى بهراء واغترابُها
إلاّ تجىء ملأى يجىء قرابُها

فالأمر عندنا لا يتجاوز تفسير هذا البيت الأخير الذى كان يجرى مجرى المثل فيما يظهر وقل مثل هذا فى هذا الشعر الذى يضاف إلى جذيمة الأبرش، وفى كل ما يتصل بجذيمة وصاحبته الزبّاء وابن أخته عمرو بن عدى ووزيره قصير.

فليس لهذا كله إلا أصل واحد هو تفسير طائفة من الأمثال ذكرت فيها أسماء هؤلاء الناس كلهم أو بعضهم كقولهم «لا يطاع لقصير أمر». وقولهم: «لأمر ما جدع قصير أنفه»، وقولهم: «شب عمرو على الطوق». أو ذكر فيها ما يتصل بهؤلاء الناس فى هذه القصص التى كانت شائعة عند هؤلاء الأخلاط من سكان العراق والجزيرة الشام وما يتصل بها من بوادى العرب، كفرس جذيمة التى كانت تسمى «العصا» والبرج الذى بناه قصير على العصا بعد أن نفقت وكان يسمى «برج العصا»، ودم جذيمة الذى جمعته الزباء فى طست من الذهب، وجمال عمرو بن عدى التى احتال قصير فى إدخالها تدمر وعليها الرجال فى الغرائر.

وتستطيع أن تذهب هذا المذهب من الفهم والتفسير فى كل هذه الحكايات والأساطير التى تتصل بالأسماء والأمثال والأمكنة وما إليها وما ينشد فيها من الشعر.

ولكن القدماء لم يذهبوا هذا المذهب؛ وإنما قبلوا هذه الأخبار والأشعار على علاتها ورووها على أنها صحيحة لأنهم سمعوها من رواة كانوا يعتقدون أنهم ثقات مصححون. ومن هنا روى ابن سلام وغيره أبياتاً لجذيمة على أنها من أقدم الشعر العربى التى تبتدئ بهذا البيت:

ربما أوفيتُ فى علمٍ
ترفعَنْ ثوبى شَمالاتُ

وهناك لون من ألوان القصص كان الناس يتحدّثون به ويميلون إليه ميلا شديدا ويروون فيه الأكاذيب والأعاجيب وهو أخبار المعمّرين الذين مدّت لهم الحياة إلى أبعد مما ألف الناس. وقد رويتْ حول هؤلاء المعمّرين أخبار وأشعار قبلها العلماء الثقات فى القرن الثالث للهجرة كأبى حاتم السجستانى وابن سلام نفسه، وهو يروى لنا فى كتاب الطبقات هذا الشعر المتكلف السخيف الذى يضاف إلى أحد هؤلاء المعمّرين وهو المستوغر

فى الشعر الجاهلى

ابن ربيعة بن كعب بن سعد الذى بقى بقاء طويلا حتى قال:

ولقد سئمت من الحياة وطولها
وازددت من عدد السنين مئينا
مائة أتت من بعدها مئتان لى
وازددت من عدد الشهور سنينا
هل ما بقى إلا كما قد فاتنا
يوم يكرّ وليلة تحدونا

ويروى لنا ابن سلام شعراً آخر ليس أقل من هذا الشعر سخفًا ولاتكلفًا ولا انتحالا يضيفه إلى دويد بن زيد بن نهد حين حضره الموت:

اليوم يُبنى لدُوَيْدٍ بيتُه
لو كان للدهر بلىً أبليتُهْ
أو كان قِرنى واحدًا كَفَيْتُه
يارُبّ نَهْبٍ صالحٍ حَوَيْتُه
ورُب غَيْلٍ حسن لَوَيْتُه
ومعصم مخضّبٍ ثَنيْتُه

فأنت ترى أن ابن سلام على ما أظهر من الشك فيما كان يروى ابن إسحاق من شعر عاد وثمود وتبع وحمير، قد انخدع عما كان يرويه ابن إسحاق وغير ابن إسحاق من القصاص من الشعر يضيفونه إلى القدماء من حاضرة العرب وباديتهم.

والرواة أشدّ انخداعًا حين يتصل الأمر بالبادية اتصالا شديداً، وذلك فى هذه الأخبار التى يسمونها «أيام العرب» أو «أيام الناس». فهم سمعوا بعض هذه الأخبار من الأعراب ثم رأوها تقص مفصلة مطوّلة فقبلوا ما كان يروى منها على أنه جدّ من الأمر، ورووه وفسروه وفسروا به الشعر واستخلصوا منه تاريخ العرب؛ مع أن الأمر فيه لايتجاوز ماقدّمناه. فليست هذه الأخبار إلا المظهر القصصى لهذه الحياة العربية القديمة، ذكره العرب بعد أن استقرّوا فى الأمصار فزادوا فيه ونموه وزيّنوه بالشعر؛ كما ذكر اليونان قديمهم فأنشأوا فيه «الإلياذة» و«الأودسا» وغيرهما من قصائد الشعر القصصى التى لم يكن يكاد يبلغها الإحصاء. فحرب البسوس وحرب داحس والغبراء وحرب الفساد وهذه «الأيام» الكثيرة التى وضعت فيها الكتب ونظم فيها الشعر ليست فى حقيقة الأمر ـ إن استقامت نظريتنا ـ إلا توسيعًا وتنمية لأساطير وذكريات كان العرب يتحدّثون بها بعد الإسلام.

ومن هنا نستطيع أن نقول مطمئنين إن مؤرّخ الآداب العربية خليق أن يقف موقف الشك ـ إن لم يقف موقف الإنكار الصريح ـ أمام هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين، والذى هو فى حقيقة الأمر تفسير أو تزيين لقصة من القصص أو توضيح لاسم من الأسماء أو شرح لمثل من الأمثال.

كل ما يروى عن عاد وثمود وطسم وجديس وجرهم والعماليق موضع لا أصل له.

وكل ما يروى عن تبع وحمير وشعراء اليمن فى العصور القديمة، وأخبار الكهان، وما يتصل بسيل العرم وتفرّق العرب بعده موضوع لا أصل له.

وكل ما يروى من أيام العرب وحروبها وخصوماتها وما يتصل بذلك من الشعر خليق أن يكون موضوعًا. والكثرة المطلقة منه موضوع من غير شك.

وكل ما يروى من هذه الأخبار والأشعار التى تتصل بما كان بين العرب والأمم الأجنبية من العلاقات قبل الإسلام كعلاقاتهم بالفرس واليهود والحبشة خليق أن يكون موضوعًا. وكثرته المطلقة موضوعة من غير شك.

ولسنا نذكر شعر آدم وما يشبهه فنحن لم نكتب هذا الكتاب هازلين ولا لاعبين.

-٥-

الشعوبية وانتحال الشعر

والشعوبية ما رأيك فيهم وفيما يمكن أن يكون لهم من الأثر القوى فى انتحال الشعر والأخبار وإضافتها إلى الجاهليين؟ أما نحن فنعتقد أن هؤلاء الشعوبية قد انتحلوا أخباراً وأشعاراً كثيرة وأضافوها إلى الجاهليين والإسلاميين. ولم يقف أمرهم عند انتحال الأخبار والأشعار، بل هم قد اضطروا خصومهم ومناظريهم إلى الانتحال والإسراف فيه. وأنت تعلم أن أصل هذه الفرقة إنما هو هذا الحقد الذى أضمره الفرس المغلوبون للعرب الغالبين، وأنت تعلم أن هذه الخصومة قد أخذت مظاهر مختلفة منذ تم الفتح للعرب، وأحدثت آثاراً مختلفة بعيدة فى حياة المسلمين الدينية والسياسية والأدبية. ولكنا لانريد أن نتجاوز فى هذا الفصل تأثير الشعوبية فى الحياة الأدبية وحدها وفى انتحال الشعر على الجاهليين بنوع خاص.

في الشعر الجاهلي

لم يكد ينتصف القرن الأول للهجرة حتى كان فريق من سبي الفرس قد استعرب وأتقن العربية واستوطن الأقطار العربية الخالصة، وأخذ يكون له فيها نسل وذرية، وأخذ هذا الشباب الفارسي الناشئ يتكلم العربية كما يتكلمها العرب أنفسهم. وما هي إلا أن أخذ هذا الشباب يحاول نظم الشعر العربي على نحو ما كان ينظمه شعراء العرب. ثم لم يقف أمرهم عند نظم الشعر بل تجاوزوه إلى أن شاركوا العرب في أغراضهم الشعرية السياسية، فكان من هؤلاء الموالي شعراء يتعصبون للأحزاب العربية السياسية ويناضلون عنها.

وهذا الموقف السياسي الذي وقفه الموالي من الأحزاب يسّر الأمر عليهم تيسيرا شديدا. فقد كان أحدهم لايكاد يظهر تأييده لحزب من هذه الأحزاب حتى يفرح به هذا الحزب ويعطف عليه ويجزل له الصِّلات ويذهب في تشجيعه كل مذهب، على نحو ما تفعل الأحزاب السياسية الآن بالصحف التي تقف منها مواقف التأييد، تقبل عليها وتمنحها المعونة لاتبالي في ذلك بشيء، لأنها لاتريد إلا نشر الدعوة، ولأنها لاتريد إلا الفوز. ومن ابتغى الفوز وحده كان خليقًا ألا يحقق في اختيار الوسائل وتدبر العواقب.

وكذلك كانت تفعل الأحزاب العربية أيام بني أمية. كان هذا المولى يعلن تأييده للأمويين في قصيدة من الشعر فما أسرع ما يضمه الأمويون إليهم لايعنيهم أكان مخلصًا لهم أو مبتغيًا للحظوة والزلفى.

وكذلك كان يفعل حزب آل الزبير وحزب الهاشميين. وكذلك كانت الخصومة بين الأحزاب العربية تبيح للمغلوبين الموتورين من الموالي أن يتدخلوا في السياسة العربية وأن يهجوا أشراف قريش وقرابة النبيّ.

كان بنو أمية يشجعون أبا العباس الأعمى، وكان آل الزبير يشجعون إسماعيل بن يسار، وكان هذان الشاعران يستبيحان لأنفسهما هجو أشراف قريش خاصة والعرب عامة في سبيل التأييد لآل مروان. وآل حرب أو آل الزبير.

ولم يكن هؤلاء الموالي مخلصين للعرب حقًا، إنما كانوا يستغلون هذه الخصومة السياسية بين الأحزاب ليعيشوا من جهة وليخرجوا من حياة الرق أو حياة الولاء إلى حياة تشبه حياة الأحرار والسادة من جهة أخرى، ثم ليشفوا ما في صدورهم من غل وينفسوا عن أنفسهم ما كانوا يضمرون من ضغينة للعرب من جهة ثالثة.

ولعل إسماعيل بن يسار أظهر مثل لهذه الطائفة من الشعراء الموالي الذين كانوا يبغضون العرب ويزدرونهم ويستغلون ما بينهم من الخصومات السياسية لحاجاتهم ولذاتهم وأهوائهم. قالوا: كان إسماعيل بن يسار زبيري الهوى، فلما ظفر آل مروان بآل الزبير أصبح إسماعيل مروانيًا وقبله بنو أمية، فاستأذن ذات يوم على الوليد بن عبدالملك فأخّره ساعة حتى إذا أذن له دخل عليه يبكي، فلما سأله عن بكائه هذا قال: أخرتني وأنت تعلم مروانيتي ومروانية أبي؛ فأخذ الوليد يهوّن عليه ويعتذر إليه وهو لا يزداد إلا إغراقًا في البكاء، حتى وصله الوليد فأحسن صلته، فلما خرج تبعه بعض من حضر فسأله عن هذه المروانية التي ادعاها: ما هي؟ ومتى كانت؟ فأجاب: إن هذه المروانية هي بغضنا لآل مروان وهي التي حملت أباه يسارًا وهو يموت على أن يتقرّب إلى الله بلعن مروان بن الحكم، وهي التي تحمل أمه على أن تلعن آل مروان مكان ما تتقرّب به من التسبيح.

ولكن آل مروان كانوا في حاجة إلى اصطناع هؤلاء الشعراء يذودون عنهم ويناضلون بني هاشم خاصة؛ فقد علمت منزلة بني هاشم في نفوس الموالي والفرس.

والرواة يحدّثوننا بأن حب بني أمية لشاعرهم أبي العباس الأعمى لم يكن له حدّ؛ فقد كانت صلات بني أمية ترسل إليه في مكة. وحج عبدالملك مرة فدخل عليه هذا الشاعر وأنشده شعرًا هجا به ابن الزبير، فحلف عبدالملك على من في المجلس من قرابته ومن قريش ليكسونّه كل واحد منهم؛ قالوا فألقيت عليه الحلل والثياب حتى كادت تخفيه، ونهض فجلس عليها بقية مجلسه مع عبدالملك.

ولم تكن سيرة الهاشميين مع أنصارهم من الموالي أقل من سيرة الأمويين والزبيريين. وكانت النتيجة لهذا كله أن استباح هؤلاء الموالي لأنفسهم هجو العرب أولًا ثم ذكر قديمهم والافتخار بالفرس ثانيا. وقد ضاع أكثر ما قال هؤلاء الموالي في الافتخار بالفرس وهجاء العرب أيام بني أمية؛ ولكنك تجد من ذلك طرفًا مجزئًا مغنيًا في الأغاني وغيره من كتب الأدب.

فى الشعر الجاهلى

أما العصر العباسى فيكفى أن تقرأ هذه القصيدة التى قالها أبو نواس يهجو فيها العرب وقريشاً، والتى يقال إن الرشيد أطال حبسه فيها.

وهم يحدّثوننا أن الجرأة بلغت بإسماعيل بن يسار أن أنشد فخره بالفرس بين يدى هشام بن عبدالملك؛ فغضب عليه الخليفة وأمر به فألقى فى بركة كانت بين يديه ولم يخرج إلا وقد أشرف على الموت.

نسوق هذا كله لنعطيك صورة من حقد الفرس على العرب وما كان له من أثر فى الحياة الأدبية لهؤلاء الشعراء.

وقد وصلنا إلى ما كنا نريد من تأثير هذه الشعوبية فى انتحال الشعر، فيكفى أن يحاول الشاعر من الموالى الافتخار على العرب ليفكر فى أن يثبت أن العرب أنفسهم كانوا قبل أن يتيح لهم الإسلام هذا التغلب يعترفون بفضل الفرس وتقدّمهم، ويقولون فى ذلك الشعر يتقرّبون به إليهم ويبتغون به المثوبة عندهم، ولاسيما إذا كانت الحوادث التاريخية والأساطير تعين على ذلك وتدنى منه.

ومن الذى يستطيع أن ينكر أن الفرس قد سيطروا قبل الإسلام على العراق وأخضعوا لسلطانهم من كان يسكن حضره وباديته من العرب! ومن ذا الذى يستطيع أن ينكر أن الفرس قد أرسلوا جيشاً احتل اليمن وأخرج منه الحبشة! ومن ذا الذى يستطيع أن ينكر أنه قد كانت بين الفرس والعرب وقائع، وأن ملوك الحيرة كانوا أتباعاً للفرس يوفدون إليهم من حين إلى حين أشراف البادية العربية؟ وإذا كان هذا كله حقاً فلم لا يستغله الموالى؟ ولم لا يعتزون به على العرب المتغلبين الذين يزدرونهم ويتخذونهم رقيقاً وخدماً؟

الحق أن الموالى لم يقصّروا فى هذا، فهم أنطقوا العرب بكثير من نثر الكلام وشعره، فيه مدح للفرس وثناء عليهم وتقرّب منهم. وهم زعموا لنا أن الأعشى زار كسرى ومدحه وظفر بجوائزه. وهم أضافوا إلى عدىّ بن زيد ولقيط بن يعمر وغيرهما من إياد والعباد كثيراً من الشعر فيه الإشادة بملوك الفرس وسلطانهم وجيوشهم. وهم أنطقوا شاعراً من شعراء الطائف بأبيات رواها الثقاة من الرواة على أنها صحيحة لاشك فيها وهى أبيات تضاف إلى أبى الصلت بن ربيعة، وهو أبو أمية بن أبى الصلت المعروف. وقد يكون من الخير أن نروى هذه الأبيات وهى:

لله درّهم من عصبةٍ خرجوا
ما إن ترى لهم فى الناس أمثالا
بيضاً مرازبة غرّاً جحاجحة
أسداً تربّب فى الغيْضات أشبالا
لا يرمضُون إذا حرّت مغافرهم
ولاترى منهم فى الطعن ميّالاَ
مَنْ مثلُ كسرى وسابور الجنود له
أو مثل وهرز يوم الجيش إذ صالا
فاشرب هنيئاً عليك التاج مرتفعاً
فى رأس غُمدانَ داراً منك مِحْلالا
واحتطم بالمسك إذا شالت نعامتهم
وأسبل اليوم فى بُرديك إسبالا
تلك المكارم لا قَعْبانِ من لبنٍ
شيباً ماء فعادا بعدُ أبوالا

والشعر فى مدح سيف بن ذى يزن. وقد زاد ابن قتيبة فى أوله هذه الأبيات وهى أبلغ فى الدلالة على ما نريد أن ندل عليه وهى:

لن يطلب الوتر أمثال ابن ذى يزنٍ
لجج فى البحر للأعداء أحوالا
أتى هرَقْلَ وقد شالت نَعامته
فلم يجد عنده القولَ الذى قالا
ثم انتحى نحو كسرى بعد تاسعةٍ
من السنين، لقد أبعدتَ إيغالا
حتى أتى ببنى الأحرار يحملهم
إنك عمرى لقد أسرعتَ قلقالا

فانظر إليه كيف قدّم الفرس على الروم فى أول الشعر وعلى العرب فى سائره! ولو أن العرب غلبوا الروم بعد الإسلام وأزالوا سلطانهم كما أزالوا سلطان الفرس وأخضعوهم لمثل ما أخضعوا له الفرس لكان للروم مع العرب شأن يشبه شأن الفرس معهم. ولكن العرب لم يقوّضوا سلطان الروم وإنما اقتطعوا طائفة من أقاليمهم وظلت دولتهم قائمة.

ومن الخير أن نروى أبياتاً قالها إسماعيل بن يسار فى الفخر بالفرس، فسترى بينها وبين الشعر الذى يضاف إلى أبى الصلت ما يحمل على شىء من الشك والريبة. قال:

إنى وجدّك ما عُودى بذى خوَرٍ
عند الحفاَظ ولا حوْضى بمهدوم
أصلى كريمٌ ومجدى لايُقاس به
ولى لسانٌ كحدّ السيف مسموم
أحمى به مجد أقوام ذوى حسب
من كل قرم بتاج الملك معموم

جحاجح سادة بُلْج مرازبة
جُرد عِتاق مساميح مطاعيم
مَنْ مثلُ كسرى وسابور الجنود معاً
والهرمزان لفخرٍ أو لتعظيم
أُسْد الكتائب يوم الرَّوع إن زحفوا
وهم أذلُّوا ملوك الترك والروم
يمشون فى حلق الماذىّ سابغة
مَشْى الضراغمة الأُسد اللهاميم
هناك إن تسألى تُنْبَىْ بأنّ لنا
جُرْثومة قَهَرت عِزّ الجراثيم

على هذا النحو من انتحال الموالى للشعر والأخبار يضيفونها إلى العرب ذكراً مضطرين إلى أن يجيبوا بلون من الانتحال يشبه هذا اللون، فيه تغليب للعرب على الفرس، وفيه إثبات لأن ملك الفرس فى الجاهلية وتسلطهم على العرب لم يكن من شأنه أن يذل هؤلاء أو أن يقدم عليهم أولئك.

ومن هنا مواقف هذه الوفود التى تتحدّث أمام كسرى بمحامد العرب وعزّتها ومنعتها وإبائها للضيم . ومن هنا هذه المواقف التى تضاف إلى ملوك الحيرة والتى تظهر هؤلاء الملوك أحياناً عصاة مناهضين للملك الأعظم. ثم من هنا هذه الأيام والوقائع التى كانت للعرب على الفرس والتى تحدّث النبىّ عن بعضها وهو يوم ذى قار.

فأنت ترى أن الشعوبية فى مظهرها السياسى الأول قد حملت الفرس على انتحال الأشعار والأخبار وأكرهت العرب على أن يلقوا الانتحال بمثله.

على أن هذه الشعوبية لم تلبث أن استحالت بعد سقوط الأمويين وقيام سلطان الفرس على يد العباسيين إلى خلاف له صورة علمية أدبية أقرب إلى البحث والجدل فى أنواع العلم منها إلى ما كان معروفاً من الخصومة السياسية بين الغالب والمغلوب. وكان هذا النحو من الشعوبية أخصب من النوع السابق وأبلغ فى حمل العرب والفرس على الانتحال والإسراف فيه.

ولعلك تلاحظ أن الكثرة المطلقة من العلماء الذين انصرفوا إلى الأدب واللغة والكلام والفلسفة كانوا من العجم الموالى، وكانوا يستظلون بسلطان الوزراء والمشيرين من الفرس أيضا؛ وكانت غايتهم قد استحالت من إثبات سابقة الفرس فى الملك والسلطان إلى ترويج هذا السلطان الذى كسبوه أيام بنى العباس وإقامة الأدلة الناهضة على أن الأمر قد ردّ إلى أهله وعلى أن هؤلاء العرب الذين حيل بينهم وبين السيادة الفعلية ليسوا ولم يكونوا أهلا لهذه السيادة. ومن هنا كان هؤلاء العلماء والمناظرون أصحاب ازدراء للعرب ونعى عليهم وغضٍّ من أقدارهم.

فأما أبو عبيدة مَعْمَر بن المثنى الذى يرجع العرب إليه فيما يروون من لغة وأدب، فقد كان أشدّ الناس بغضًا للعرب وازدراءً لهم؛ وهو الذى وضع كتاباً لانعرف الآن إلا اسمه وهو «مثالب العرب». وأما غير أبى عبيدة من علماء الموالى ومتكلميهم وفلاسفتهم فقد كانوا يمضون فى ازدراء العرب إلى غير حدّ: ينالونهم فى حروبهم، ينالونهم فى شعرهم، ينالونهم فى خطابتهم، وينالونهم فى دينهم أيضًا. فليست الزندقة إلا مظهراً من مظاهر الشعوبية؛ وليس تفضيل النار على الطين وإبليس على آدم إلا مظهراً من مظاهر الشعوبية الفارسية التى كانت تفضّل المجوسية على الإسلام.

وأنت تجد فى «البيان والتبيين» كلاماً كثيراً تستبين منه إلى أى حدّ كان الفرس يعجبون بآثار الأمم الأعجمية ويقدّمونها على آثار العرب، فهم يعجبون بخطب الفرس وسياستهم، وعلم الهند وحكمتها، ومنطق اليونان وفلسفتهم؛ وهم ينكرون على العرب أن يكون لهم شىء يقارب هذا. والجاحظ ينفق ما يملك من قوة ليثبت أن العرب يستطيعون أن ينهضوا لكل هذه المفاخر الأعجمية وأن يأتوا بخير منها.

ولعل أصدق مثال لهذه الخصومة العنيفة بين علماء العرب والموالى: هذا الكتاب الذى كتبه الجاحظ فى البيان والتبيين وهو «كتاب العصا». وأصل هذا الكتاب كما تعلم أن الشعوبية كانوا ينكرون على العرب الخطابة، وينكرون على خطباء العرب ما كانوا يصطنعون أثناء خطابتهم من هيئة وشكل وما كانوا يتخذون من أداة، وكانوا يعيبون على العرب اتخاذ العصا والمخصرة وهم يخطبون. فكتب الجاحظ كتاب العصا ليثبت فيه أن العرب أخطب من العجم، وأن اتخاذ الخطيب العربى للعصا لايغضّ من فنه الخطابى. أليست العصا محمودة فى القرآن والسنة وفى التوراة وفى أحاديث القدماء؟ ومن هنا مضى الجاحظ فى تعداد فضائل العصا حتى أنفق فى ذلك سفراً ضخماً.

فى الشعر الجاهلى

والذى يعنينا من هذا كله هو أن نلاحظ أن الجاحظ وأمثاله من الذين كانوا يعنون بالردّ على الشعوبية، مهما يكن علمهم ومهما تكن روايتهم لم يستطيعوا أن يعصموا أنفسهم من الانتحال الذى كانوا يضطرون إليه اضطراراً ليسكتوا خصومهم من الشعوبية. فليس من اليسير أن نصدق أن كل ما يرويه الجاحظ من الأشعار والأخبار حول العصا والمخصرة ويضيفه إلى الجاهليين صحيح. ونحن نعلم حق العلم أن الخصومة حين تشتدّ بين الفرق والأحزاب فأيسر وسائلها الكذب. كانت الشعوبية تنتحل من الشعر ما فيه عيب للعرب وغض منهم. وكان خصوم الشعوبية ينتحلون من الشعر ما فيه ذود عن العرب ورفع لأقدارهم.

ونوع آخر من الانتحال دعت إليه الشعوبية، تجده بنوع خاص فى كتاب الحيوان للجاحظ وما يشبهه من كتب العلم التى ينحو بها أصحابها نحو الأدب. ذلك أن الخصومة بين العرب والعجم دعت العرب وأنصارهم إلى أن يزعموا أن الأدب العربى القديم لايخلو أو لايكاد يخلو من شىء تشتمل عليه العلوم المحدثة. فإذا عرضوا لشىء مما فى هذه العلوم الأجنبية فلابد من أن يثبتوا أن العرب قد عرفوه أو ألموا به أو كادوا يعرفونه ويلمون به.

ومن هنا لاتكاد تجد شيئًا من هذه الأنواع الحيوانية التى عرض لها الجاحظ فى كتاب الحيوان إلا وقد قالت العرب فيه شيئا قليلا أو كثيراً طويلا أو قصيراً، واضحًا أو غامضًا. يجب أن يكون للعرب قول فى كل شىء وسابقة فى كل شىء، هم مضطرون إلى ذلك اضطراراً ليثبتوا فضلهم على هذه الأمم المغلوبة. واضطرارهم يشتد ويزداد شدّة بمقدار ما يفقدون من السلطان السياسى، وبمقدار ما ترفع هذه الأمم المغلوبة رءوسها.

وأنا أستطيع أن أمضى فى تفصيل هذه الآثار المختلفة التى تركتها الشعوبية فى الأدب العربى وفى الانتحال بنوع خاص؛ ولكنى لم أكتب هذا الكتاب إلا لألمّ إلماما بكل هذه الأسباب التى تحمل على الشك فى قيمة ما يضاف إلى الجاهليين من الشعر. وأحسبنى قد ألممت بالشعوبية وتأثيرها فى ذلك إلماماً كافياً.

-٦-
الرواة وانتحال الشعر

فإذا فرغنا من هذه الأسباب العامة التى كانت تحمل على الانتحال والتى تتصل بظروف الحياة السياسية والدينية والفنية للمسلمين فلن نفرغ من كل شىء، بل نحن مضطرون إلى أن نقف وقفات قصيرة عند طائفة أخرى من الأسباب، ليست من العموم والاطراد بمنزلة الأسباب المتقدمة. ولكنها ليست أقل منها تأثيرا فى حياة الأدب العربى القديم، وحثًا على تحميل الجاهليين مالم يقولوا من الشعر والنثر. أريد بها هذه الأسباب التى تتصل بأشخاص أولئك الذين نقلوا إلينا أدب العرب ودوّنوه. وهؤلاء الأشخاص هم الرواة. وهم بين اثنتين: إما أن يكونوا من العرب، فهم متأثرون بما كان يتأثر به العرب. وإما أن يكونوا من الموالى، فهم متأثرون بما كان يتأثر به الموالى من تلك الأسباب العامة. وهم على تأثرهم بهذه الأسباب العامة متأثرون بأشياء أخرى هى التى أريد أن أقف عندها وقفات قصيرة كما قلت.

ولعل أهم هذه المؤثرات التى عبثت بالأدب العربىّ وجعلت حظه من الهزل عظيما: مجون الرواة وإسرافهم فى اللهو والعبث وانصرافهم عن أصول الدين وقواعد الأخلاق إلى ما يأباه الدين وتنكره الأخلاق.

ولعلى لا أحتاج بعد الذى كتبته مفصلا فى الجزء الأول من «حديث الأربعاء» إلى أن أطيل فى وصف ما كان فيه هؤلاء الناس من اللهو والمجون. ولست أذكر هنا إلا اثنين إذا ذكرتهما فقد ذكرت الرواية كلها والرواة جميعًا: فأما أحدهما فحماد الراوية. وأما الآخر فخلف الأحمر.

كان حماد الراوية زعيم أهل الكوفة فى الرواية والحفظ. وكان خلف الأحمر زعيم أهل البصرة فى الرواية والحفظ أيضا. وكان كلا الرجلين مسرفًا على نفسه ليس له حظ من دين ولاخلق ولا احتشام ولا وقار. كان كلا الرجلين سكيراً فاسقًا مستهتراً بالخمر والفسق. وكان كلا الرجلين صاحب شك ودعابة ومجون.

فأما حماد فقد كان صديقًا لحمّاد عجرد وحمّاد الزبرقان ومطيع بن إياس. وكلهم أسرف فيما لايليق بالرجل الكريم الوقور. وأما خلف فكان صديقًا لوالبه ابن الحباب وأستاذاً لأبى نواس. وكان هؤلاء الناس جميعًا فى أمصار العراق الثلاثة مظهر الدعابة والخلاعة؛ ليس منهم إلا من اتهم فى دينه ورمى بالزندقة، يتفق على ذلك الناس جميعًا: لايصفهم أحد

فى الشعر الجاهلى

بخير، ولا يزعم لهم أحد صلاحاً فى دين أو دنيا.

وأهل الكوفة مجمعون على أن أستاذهم فى الرواية حمّاد، عنه أخذوا ما أخذوا من شعر العرب. وأهل البصرة مجمعون على أن أستاذهم فى الرواية خلف، عنه أخذوا ما أخذوا من شعر العرب أيضًا. وأهل الكوفة والبصرة مجمعون على تجريح الرجلين فى دينهما وخلقهما ومروءتهما. وهم مجمعون على أنهما لم يكونا يحفظان الشعر ويحسنان روايته ليس غير، وإنما كانا شاعرين مجيدين يصلان من التقليد والمهارة فيه إلى حيث لايستطيع أحد أن يميز بين ما يرويان وما ينتحلان.

فأما حماد فيحدّثنا عنه راوية من خيرة رواة الكوفة هو المفضل الضبى أنه قد أفسد الشعر إفسادا لا يصلح بعده أبدا؛ فلما سئل عن سبب ذلك ألحن أم خطأ؟ قال: ليته كان كذلك، فإن أهل العلم يردّون من أخطأ إلى الصواب، ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله فى شعره ويحمل ذلك عنه فى الآفاق، فتختلط أشعار القدماء، ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد، وأين ذلك؟

ويحدثنا محمد بن سلام أنه دخل على بلال بن أبى بردة بن أبى موسى الأشعرى، فقال له بلال: ما أطرفتنى شيئا؛ فغدا عليه حماد فأنشده قصيدة للحطيئة فى مدح أبى موسى؛ قال بلال: ويحك يمدح الحطيئة أبا موسى ولا أعرف ذلك، وأنا أروى شعر الحطيئة! ولكن دعها تذهب فى الناس؛ وقد تركها حماد فذهبت فى الناس وهى فى ديوان الحطيئة. والرواة أنفسهم يختلفون، فمنهم من يزعم أن الحطيئة قالها حقاً.

وكان يونس بن حبيب يقول: العجب لمن يروى عن حمّاد، كان يكسر ويلحن ويكذب. وثبت كذب حماد فى الرواية للمهدى؛ فأمر حاجبه فأعلن فى الناس أنه يبطل رواية حماد.

وفى الحق أن حماداً كان يسرف فى الرواية والتكثر منها. وأخباره فى ذلك لايكاد يصدّقها أحد، فلم يكن يسأل عن شىء إلا عرفه. وقد زعم للوليد بن يزيد أنه يستطيع أن يروى على كل حرف من حروف المعجم مائة قصيدة لمن لم يعرفهم من الشعراء. قالوا وامتحنه الوليد حتى ضجر فوكل به من أتم امتحانه ثم أجازه.

وأما خلف فكلام الناس فى كذبه كثير. وابن سلام ينبئنا بأنه كان أفرس الناس ببيت شعر. ويتحدّثون أنه وضع لأهل الكوفة ما شاء الله أن يضع لهم، ثم نسك فى آخر أيامه فأنبأ أهل الكوفة بما كان قد وضع لهم من الشعر؛ فأبوا تصديقه. واعترف هو للأصمعى بأنه وضع غير قصيدة. ويزعمون أنه وضع لامية العرب على الشنفرى، ولامية أخرى على تأبّط شرا رويت فى الحماسة.

وهناك راوية كوفى لم يكن أقل حظا من صاحبيه هذين فى الكذب والانتحال. كان يجمع شعر القبائل حتى إذا جمع شعر قبيلة كتب مصحفا بخطه ووضعه فى مسجد الكوفة. ويقول خصومه: إنه كان ثقة لولا إسرافه فى شرب الخمر، وهو أبو عمرو الشيبانى. ويقولون: إنه جمع شعر سبعين قبيلة.

وأكبر الظن أنه كان يأجرنفسه للقبائل يجمع لكل واحدة منها شعراً يضيفه إلى شعرائها. وليس هذا غريبًا فى تاريخ الأدب، فقد كان مثله كثيراً فى تاريخ الأدب اليونانى والرومانى.

وإذا فسدت مروءة الرواة كما فسدت مروءة حماد وخلف وأبى عمرو الشيبانى، وإذا أحاطت بهم ظروف مختلفة تحملهم على الكذب والانتحال ككسب المال والتقرب إلى الأشراف والأمراء والظهور على الخصوم والمنافسين ونكاية العرب - نقول: إذا فسدت مروءة هؤلاء الرواة وأحاطت بهم مثل هذه الظروف، كان من الحق علينا ألا نقبل مطمئنين ما ينقلون إلينا من شعر القدماء.

والعجب أن رواة لم تفسد مروءتهم ولم يعرفوا بفسق ولا مجون ولاشعوبية قد كذبوا أيضا وانتحلوا. فأبو عمرو بن العلاء يعترف بأنه وضع على الأعشى بيتا:

وأنكرتنى وما كان الذى نكرت
من الحوادث إلا الشيب والصلعا

ويعترف الأصمعى بشىء يشبه ذلك.

ويقول اللاحقي إن سيبويه سأله عن إعمال العرب «فعلاً»، فوضع له هذا البيت:

حذِرٌ أموراً لاتَضِيرُ وآمِنٌ
ماليس ينجيه من الأقدار

ومثل هذا كثير.

في الشعر الجاهلي

وهناك طائفة من الرواة غير هؤلاء ليس من شك فى أنهم كانوا يتخذون الانتحال فى الشعر واللغة وسيلة من وسائل الكسب. وكانوا يفعلون ذلك فى شىء من السخرية والعبث، نريد بهم هؤلاء الأعراب الذين كان يرتحل إليهم فى البادية رواة الأمصار يسألونهم عن الشعر والغريب. فليس من شك عند من يعرف أخلاق الأعراب فى أن هؤلاء الناس حين رأوا إلحاح أهل الأمصار عليهم فى طلب الشعر والغريب وعنايتهم بما كانوا يلقون إليهم منهما، قدّروا بضاعتهم واستكثروا منها. ثم لم يلبثوا أن أحسوا ازدياد حرص الأمصار على هذه البضاعة، فجدّوا فى تجارتهم وأبوا أن يظلوا فى باديتهم ينتظرون رواة الأمصار. ولم لايتولون هم إصدار بضاعتهم بأنفسهم؟ ولم لا يهبطون إلى الأمصار يحملون الشعر والغريب والنوادر إلى الرواة فيريحونهم من الرحلة ومشاق السفر ونفقاته، ويحدثون التنافس بينهم، ويفيدون من ذلك ما لم يكونوا يفيدون حين لم يكن يقتحم الصحارى إليهم إلا رجل كالأصمعى أو أبى عمرو ابن العلاء؟ وكذلك فعلوا: انحدروا إلى الأمصار فى العراق خاصة، وكثر ازدحام الرواة حولهم فنفقت بضاعتهم، وأنت تعلم أن نفاق البضاعة أدعى إلى الإنتاج؛ فأخذ هؤلاء الأعراب يكذبون وأسرفوا فى الكذب، حتى أحس الرواة أنفسهم ذلك. فالأصمعى يحدثنا عن أحد هؤلاء الأعراب، واسمه أبو ضمضم، أنه أنشد لمائة شاعر أو ثمانين شاعراً كلهم يسمى عَمْراً؛ قال الأصمعى: فعددت أنا وخلف الأحمر فلم نقدر على ثلاثين.

ويحدثنا ابن سلام عن أبى عبيدة أن داود بن متمم بن نويرة ورد البصرة فيما يقدم له الأعراب، فأخذ أبو عبيدة يسأله عن شعر أبيه وكفاه حاجته؛ فلما فرغ داود من رواية شعر أبيه وكره أن تنقطع عناية أبى عبيدة به أخذ يضع على أبيه ما لم يقل، وعرف ذلك أبو عبيدة.

ونظن أننا قد بلغنا ما كنا نريد من إحصاء الأسباب المختلفة التى حملت على انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين، والتى تضطرنا نحن فى هذا العصر إلى أن نقف موقف الشك والاحتياط أمام هذا الشعر.

كل شىء فى حياة المسلمين فى القرون الثلاثة الأولى كان يدعو إلى انتحال الشعر وتلفيقه سواء فى ذلك الحياة الصالحة حياة الأتقياء والبررة، والحياة السيئة حياة الفساق وأصحاب المجون. فإذا كان الأمر على هذا النحو فهل تظن أن من الحزم والفطنة أن نقبل ما يقول القدماء فى غير نقد ولا تحقيق؟

وقد قدّمنا أن هذا الكذب والانتحال فى الأدب والتاريخ لم يكونا مقصورين على العرب، وإنما هما حظ شائع فى الآداب القديمة كلها. فخير لنا أن نجتهد فى تعرّف ما يمكن أن تصح إضافته إلى الجاهليين من الشعر. وسبيل ذلك أن ندرس الشعر نفسه فى ألفاظه ومعانيه بعد أن درسنا ما يحيط به من الظروف.

الكتاب الثالث
الشعر والشعراء

-١-

قصص وتاريخ

نظن أن أنصار القديم لايطمعون هنا فى أن نغير لهم حقائق الأشياء أو أن نسمى هذه الحقائق بغير أسمائها، لنبلغ رضاهم ونتجنب سخطهم. ومهما نكن حراصا على أن يرضوا ومهما نكن شديدى الكره لسخطهم فنحن على رضا الحق أحرص، وللعبث بالحق والعلم أشدّ كرها.

ولن نستطيع أن نسمى حقا ما ليس بالحق، وتاريخًا ما ليس بالتاريخ. ولن نستطيع أن نعترف بأن ما يروى من سيرة هؤلاء الشعراء الجاهليين وما يضاف إليهم من الشعر تاريخ يمكن الاطمئنان إليه أو الثقة به؛ وإنما كثرة هذا كله قصص وأساطير لاتفيد يقينًا ولاترجيحًا، وإنما تبعث فى النفوس ظنونًا وأوهامًا. وسبيل الباحث المحقق أن يستعرضها فى عناية وأناة وبراءة من الأهواء والأغراض، فيدرسها محللا ناقدًا مستقصياً فى النقد والتحليل. فإن انتهى من درسه هذا إلى حق أو شىء أو شىء يشبه الحق أثبته محتفظا بكل ما ينبغى أن يحتفظ به من الشك الذى قد يحمله على أن يغير رأيه ويستأنف بحثه ونظره من جديد.

ذلك أن أخبار الجاهليين وأشعارهم لم تصل إلينا من طريق تاريخية صحيحة، وإنما وصلت إلينا من هذه الطريق التى

فى الشعر الجاهلى

تصل منها القصص والأساطير: طريق الرواية والأحاديث، طريق الفكاهة واللعب، طريق التكلف والانتحال. فنحن مضطرون أمام هذا كله إلى أن نحتفظ بحرّيتنا كاملة، وإلى أن نقاوم ميولنا وأهواءنا وفطرتنا التى هى مستعدة للتصديق والاطمئنان فى سهولة ويسر. ونحن لانعرف نصاً عربياً وصل إلينا من طريق تاريخية صحيحة يمكن أن نطمئن إليها قبل القرآن إلا طائفة من النقوش لاتثبت فى الأدب حقاً ولاتنفى منه باطلا. وهى إن أفادت فى تاريخ الرسم فذلك كل ما يمكن أن يؤخذ منها إلى الآن.

القرآن وحده هو النص العربى القديم الذى يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشخصا للعصر الذى تلى فيه. فأما شعر هؤلاء الشعراء وخطب هؤلاء الخطباء وسجع هؤلاء الساجعين فلا سبيل إلى الثقة بها ولا إلى الإطمئنان إليها، ولاسيما بعد ما بسطنا لك فى الكتاب الأول من الأسباب التى تدعو إلى الشك فى صحتها، وبعد ما بسطنا لك فى الكتاب الثانى من الأسباب التى كانت تحمل الناس على التكلف والانتحال.

وإذاً فيجب أن يكون لمؤرّخ الآداب العربية موقفان مختلفان: أحدهما أمام الأساطير والأقاصيص والأسمار التى تروى عن العصر الجاهلى. والثانى أمام النصوص التاريخية الصحيحة التى تبتدئ بالقرآن. وقد بينا لك فى الكتاب الماضى أن هذا ليس شأن الآداب العربية وحدها، وإنما هو شأن الآداب القديمة كلها، وضربنا لك الأمثال بالأدب اليونانى والأدب اللاتينى. ولولا أنا نحرص على الإيجاز لضربنا لك أمثالا أخرى لطائفة من الآداب الحية الحديثة؛ فلكل أدب قسمه الصحيح وقسمه المتكلف، ولكل أمة تاريخها الصحيح وتاريخها المنتحل. ولسنا ندرى لم يريد أنصار القديم أن يميزوا الأمة العربية والأدب العربى من سائر الأمم والآداب؟ ومن الذى يستطيع أن يزعم أن الله قد وضع القوانين العامة لتخضع لها الإنسانية كلها إلا هذا الجيل الذى كان ينتسب إلى عدنان وقحطان؟ كلا! الجيل العربى كغيره من الأجيال خاضع لهذه القوانين العامة التى تسيطر على حياة الأفراد والجماعات.

للعرب خيالهم الشعبى. وهذا الخيال قد جدّ وعمل وأثمر، وكانت نتيجة جدّه وعمله وإثماره هذه الأقاصيص والأساطير التى تروى لا عن العصر الجاهلىّ وحده بل عن العصور الإسلامية التاريخية أيضا. وقد رأيت فى فصولنا التى سميناها «حديث الأربعاء» أنا نشك فى طائفة من هذه القصص الغرامية التى تروى عن العذريين وغيرهم من العشاق فى العصر الأموى. ويجب حقا أن نلغى عقولنا ــ كما يقول بعض الزعماء السياسيين ــ لنؤمن بأن كل ما يروى لنا عن الشعراء والكتاب والخلفاء والقواد والوزراء صحيح، لأنه ورد فى كتاب الأغانى أو فى كتاب الطبرى أو فى كتاب المبرّد أو فى سفر من أسفار الجاحظ. نعم يجب أن نلغى عقولنا وأن نلغى وجودنا الشخصى وأن نستحيل إلى كتب متحركة: هذا يحفظ الكامل لا يعدوه فيصبح نسخة من كتاب الكامل تمشى على رجلين وتنطق بلسان؛ وهذا يحفظ كتاب البيان والتبيين فيصبح نسخة منه؛ وهذا يحفظ أخلاطاً من هذه الكتب فيصبح مزاجًا غريبًا يتكلم مرة بلسان الجاحظ وأخرى بلسان المبرد وثالثة بلسان ثعلب ورابعة بلسان ابن سلام.

لأنصار القديم أن يرضوا لأنفسهم بهذا النحو من أنحاء الحياة العلمية. أما نحن فنأبى كل الإباء أن نكون أدوات حاكية أو كتباً متحركة، ولانرضى إلا أن تكون لنا عقول نفهم بها ونستعين بها على النقد والتمحيص فى غير تحكم ولا طغيان. وهذه العقول تضطرنا، كما اضطرت غيرنا من قبل، إلى أن ننظر إلى القدماء كما ننظر إلى المحدثين دون أن ننسى الظروف التى تحيط بأولئك وهؤلاء. فأنا لا أقدّس أحدا من الذين يعاصروننى ولا أبرئه من الكذب والانتحال ولا أعصمه من الخطأ والاضطراب. فإذا تحدّث إلىّ بشىء أو نقل لى عنه شىء، فأنا لا أقبل حتى أنقد وأتحرّى، وأحلل وأدقق فى التحليل. وما أعرف أن أحدا من أنصار القديم أنفسهم يقدّس المعاصرين ويطمئن إليهم من غير نقد ولاتبصر. وآية ذلك أنهم يحيون حياتهم اليومية كما يحياها أنصار الجديد؛ فهم يبيعون ويشترون ويدّخرون كما يبيع غيرهم وكما يشترى وكما يدّخر، وهم يدبّرون أمورهم الخاصة كما يدبرها سائر الناس فى مقدار من الذكاء والفطنة والحذر. فما بالهم يصطنعون ملكاتهم الناقدة بالقياس إلى المعاصرين ولايصطنعونها بالقياس إلى القدماء؟ وما بالهم إذا كانوا يحبّون التصديق والاطمئنان إلى هذا الحدّ لا يصدقون

فى الشعر الجاهلى

البائع حين يزعم لهم أن سلعته تساوى عشرين، بل يعرضون عليه عشرة وأقل من عشرة ويساومون حتى ينتهوا إلى ما يريدون؟ ولو أنهم صدّقوا المحدثين واطمأنوا إليهم كما يصدّقون القدماء ويطمئنون إليهم لكانوا مضرب الأمثال فى الغفلة والبله والحمق، ولكانت حياتهم كدًا وضنكا وعناء. ولكنا نحمد لهم الله، فهم بالقياس إلى معاصريهم أصحاب بصر بالأمور وفطنة بدقائقها وحيلة واسعة للتخلص من المآزق؛ وهم يشترون اللحم كما نشتريه ويبذلون فى الخبز والسمن مثل ما نبذل.

وإذاً فما مصدر هذه التفرقة التى يصطنعونها بين القدماء والمحدثين؟ ما لهم يؤمنون لأولئك ويشكّون فى هؤلاء؟

ليس لهذه التفرقة مصدر إلا هذه الفكرة التى تسيطر على نفوس العامة فى جميع الأمم وفى جميع العصور، وهى أن القديم خير من الجديد، وأن الزمان صائر إلى الشر لا إلى الخير، وأن الدهر يسير بالناس القهقرى: يرجع بهم إلى وراء ولايمضى بهم إلى أمام...

زعموا أن القمحة كانت فى العصور الذهبية تعدل التفاحة العظيمة حجماً، ثم غضب الله على الناس فأخذت القمحة تتضاءل حتى وصلت إلى حيث هى الآن.

وزعموا أن الرجل من الأجيال القديمة كان من الطول والضخامة والقوة بحيث كان يغمس يده فى البحر فيأخذ منه السمك ثم يرفع يده فى الجو فيشويه فى جذوة الشمس ثم يهبط بيده إلى فمه فيزدرد شواءه ازدراداً.

وزعموا أن أهل الأجيال القديمة كانوا من الضخامة والجسامة بحيث استطاع بعض الملوك، أو بعض الأنبياء، أن يتخذ فخذ أحدهم جسراً يعبر عليه الفرات.

فالقديم خير من الجديد، والقدماء خير من المحدثين. يؤمن العامة بهذا إيماناً لاسبيل إلى زعزعته. وهذا الإيمان يتطور ويتغير؛ ولكن أصله ثابت. فأصحاب الحضارة والمدنية الذين أخذوا من العلم بحظ لايؤمنون بمثل هذه الأحاديث التى قدّمتها لك؛ ولكنهم يرون أن الأخلاق مثلا كانت أشدّ استيقاظًا فى العصور الأولى، وأن الأفئدة كانت أشدّ ذكاء، وأن الأبدان كانت أعظم حظاً من الصحة. وعلى هذا النحو يكون تفضيل القديم، لأنه قديم لانراه من جهة، ولأننا ساخطون بطبعنا على الحاضر من جهة أخرى.

فهل تظن أن الذين يثقون بخلف وحمّاد والأصمعى وأبى عمرو بن العلاء يثقون بهم لشىء غير ما قدمت لك؟ كلا! كان هؤلاء الناس أحسن من المعاصرين أخلاقًا وأقل منهم ميلا إلى الكذب، كانوا أذكى منهم أفئدة، كانوا أقوى منهم حافظة، كانوا أثقب منهم بصائر. لماذا؟ لأنهم قدماء! لأنهم كانوا يعيشون فى هذا العصر الذهبى! أليس العصر العباسى عصراً ذهبياً بالقياس إلى هذا العصر الذى نعيش فيه؟

أما نحن فلا نزعم أن القدماء كانوا شراً من المحدثين، ولكنا لانزعم أيضًا أنهم كانوا خيراً منهم. وإنما أولئك وهؤلاء سواء، لاتفرّق بينهم إلا ظروف الحياة التى تصوّر طبائعهم صورا ملائمة لها دون أن تغير هذه الطبائع. كان القدماء يكذبون كما يكذب المحدثون، وكان القدماء، يخطئون كما يخطئ المحدثون، وكان حظ القدماء من الخطأ أعظم من حظ المحدثين، لأن العقل لم يبلغ من الرقى فى تلك العصور ما بلغ فى هذا العصر ولم يستكشف من مناهج البحث والنقد ما استكشف فى هذا العصر. فإذا أخذنا أنفسنا بأن نقف أمام القدماء موقف الشك والاحتياط فلسنا غلاة ولامسرفين، وإنما نحن نؤدى لعقولنا حقها ونؤدى للعلم ماله علينا من دين. وإذا كنا نطلب إلى أنصار القديم شيئا فهو أن يكونوا منطقيين، وأن يلائموا بين حياتهم حين يقرءون ويكتبون وحياتهم حين يبيعون ويشترون.

وإذاً فلنتناول مع الإيجاز الشديد شيئًا من البحث عن الشعر والشعراء فى العصر الجاهلى لنرى إلى أى شىء نستطيع أن نطمئن من هذه الأشعار والأخبار التى امتلأت بها الكتب والأسفار.

- ٢ -

امرؤ القيس - عبيد - علقمة

لعل أقدم الشعراء الذين يروى لهم شعر كثير ويتحدث الرواة عنهم بأخبار كثيرة فيها تطويل وتفصيل هو امرؤ القيس.

ونحن نعلم أن الرواة يتحدثون بأسماء طائفة من الشعراء زعموا أنهم عاشوا قبل امرئ القيس وقالوا شعرا، ولكنهم لايروون لهؤلاء الشعراء إلا البيت أو البيتين أو الأبيات. وهم لايذكرون من أخبار هؤلاء الشعراء إلا الشىء القليل الذى لايغنى.

وهم يعللون قلة الأخبار والأشعار التى يمكن أن تضاف إلى هؤلاء الشعراء ببعد العهد وتقادم الزمن وقلة الحفاظ. وقد رأيت فى الكتاب الماضى أن قليلا من النقد لما يضاف إلى هؤلاء الشعراء ينتهى بك إلى جحود ما يضاف إليهم من خبر أو شعر. فلندع هؤلاء الشعراء ولنقف عند امرئ القيس وأصحابه الذين يظهر أن الرواة عرفوا عنهم ورووا لهم الشىء الكثير.

مَن امرؤ القيس؟ أما الرواة فلايختلفون فى أنه رجل من كندة. ولكن من كندة؟ لايختلف الرواة فى أنها قبيلة من قحطان؛ وهم يختلفون بعض الاختلاف فى نسبها وفى تفسير اسمها وفى أخبار سادتها. ولكنهم على كل حال يتفقون على أنها قبيلة يمانية، وعلى أن امرأ القيس منها.

فأما اسم امرئ القيس واسم أبيه واسم أمه فأشياء ليس من اليسير الاتفاق عليها بين الرواة؛ فقد كان اسمه امرأ القيس، وقد كان اسمه حندجًا، وقد كان اسمه قيسًا. وقد كان اسم أبيه عمراء، وقد كان إسم أبيه حجْرا أيضا. وكان اسم أمه فاطمة بنت ربيعة أخت مهلهل وكليب، وكان اسم أمه تملك. وكان امرؤ القيس يعرف بأبى وهب، وكان يعرف بأبى الحارث. ولم يكن له ولد ذكر. وكان يئد بناته جميعاً. وكانت له ابنة يقال لها هند؛ ولم تكن هند هذه ابنته وإنما كانت بنت أبيه. وكان يعرف بالملك الضلّيل، وكان يعرف بذى القروح.

وعليك أنت أن تستخلص من هذا الخليط المضطرب ما تستطيع أن تسميه حقًا أو شيئًا يشبه الحق. وأى شىء أيسر من أن تأخذ ما اتفقت عليه كثرة الرواة على أنه حق لاشك فيه؟ وكثرة الرواة قد اتفقت على أن اسمه حندج بن حجر، ولقبه امرؤ القيس، وكنيته أبو وهب؛ وأمه فاطمة بنت ربيعة. على هذا اتفقت كثرة الرواة. وإذا اتفقت الكثرة على شىء فيجب أن يكون صحيحًا أو على أقل تقدير يجب أن يكون راجحاً.

أما أنا فقد أطمئن إلى آراء الكثرة، أو قد أرانى مكرها على الاطمئنان لآراء الكثرة، فى المجالس النيابية وما يشبهها. ولكن الكثرة فى العلم لاتغنى شيئًا؛ فقد كانت كثرة العلماء تنكر كروية الأرض وحركتها، وظهر بعد ذلك أن الكثرة كانت مخطئة. وكانت كثرة العلماء ترى كل ما أثبت العلم الحديث أنه غير صحيح. فالكثرة فى العلم لاتغنى شيئاً.

وإذاً فليس من سبيل إلى أن نقبل قول الكثرة فى امرئ القيس؛ وإنما السبيل أن نوازن بينه وبين ما تزعم القلة. وليس إلى هذه الموازنة المنتجة من سبيل إذا لاحظت ما قدّمناه فى الكتاب الماضى من هذه الأسباب التى كانت تحمل على الانتحال وتكلف القصص.

وإذاً فلسنا نستطيع أن نفصل بين الفريقين المختلفين، وإنما نحن مضطرون إلى أن نقبل ما يقول أولئك وهؤلاء على أن الناس كانوا يتحدثون به دون أن نعرف وجه الحق فيه. ولعل هذا وأشباهه من الخلط فى حياة امرئ القيس أوضح دليل على ما نذهب إليه من أن امرأ القيس إن يكن قد وجد حقًا ـ ونحن نرجح ذلك ونكاد نوقن به ـ فإن الناس لم يعرفوا عنه شيئا إلا اسمه هذا، وإلا طائفة من الأساطير والأحاديث تتصل بهذا الاسم.

وهنا يحسن أن نلاحظ أن الكثرة من هذه الأساطير والأحاديث لم تشع بين الناس إلا فى عصر متأخر: وفى عصر الرواة المدوّنين والقصاصين. فأكبر الظن إذًا أنها نشأت فى هذا العصر ولم تورث عن العصر الجاهلى حقًا. وأكبر الظن أن الذى أنشأ هذه القصة ونماها إنما هو هذا المكان الذى احتلته قبيلة كنْدة فى الحياة الإسلامية منذ تمت للنبىّ السيطرة على البلاد العربية إلى القرن الأول للهجرة. فنحن نعلم أن وفداً من كنْدة وفد على النبىّ وعلى رأسه الأشعث بن قيس. ونحن نعلم أن هذا الوفد طلب ـ فيما تقول السيرة ـ إلى النبىّ أن يرسل معهم منفقها يعلمهم الدين. نحن نعلم أن كندة ارتدّت بعد موت النبىّ، وأن عامل أبى بكر حاصرها فى النُّجير وأنزلها على حكمه وقتل منها خلقًا كثيراً وأوفد منها طائفة إلى أبى بكر فيها الأشعث بن قيس الذى تاب وأناب وأصهر إلى أبى بكر فتزوج أخته أم فروة؛ وخرج ـ فيما يزعم الرواة ـ إلى سوق الإبل فى المدينة فاستل سيفه ومضى فى إبل السوق عقرا ونحرا حتى ظن الناس به الجنون، ولكنه دعا أهل المدينة إلى الطعام وأدّى إلى أصحاب الإبل أموالهم؛ وكانت هذه المجزرة الفاحشة وليمة عرسه. ونحن نعلم أن الرجل قد اشترك فى فتح الشام وشهد مواقع المسلمين فى حرب الفرس، وحسن بلاؤه فى هذا كله، وتولى عملا لعثمان، وظاهر عليا على معاوية، وأكره عليا على قبول التحكيم فى صفين. ونحن نعلم أن ابنه محمد بن الأشعث كان سيدًا من

في الشعر الجاهلي

سادات الكوفة، عليه وحده اعتمد زياد حين أعياه أخذ حجر بن عدى الكندى. ونحن نعلم أن قصة حجر بن عدى هذا وقتل معاوية إياه فى نفر من أصحابه قد تركت فى نفوس المسلمين عامة واليمنيين خاصة أثرا قويا عميقا مثّل هذا الرجل فى صورة الشهيد. ثم نحن نعلم أن حفيد الأشعث بن قيس وهو عبدالرحمن بن محمد بن الأشعث قد ثار بالحجاج، وخلع عبدالملك، وعرض دولة آل مروان للزوال، وكان سببا فى إراقة دماء المسلمين من أهل العراق والشام، وكان الذين قتلوا فى حروبه يحصون فيبلغون عشرات الآلاف، ثم انهزم فلجأ إلى ملك الترك، ثم أعاد الكرة فتنقّل فى مدن فارس، ثم استيأس فعاد إلى ملك الترك، ثم غدر به هذا الملك فأسلمه إلى عامل الحجاج، ثم قتل نفسه فى طريقه إلى العراق، ثم احتُزّ رأسه وطوف به فى العراق والشام ومصر.

أفتظن أن أسرة كهذه الأسرة الكندية تنزل هذه المنزلة فى الحياة الإسلامية وتؤثر هذه الآثار فى تاريخ المسلمين لاتصطنع القصص ولاتأجر القُصّاص لينشروا لها الدعوة ويذيعوا عنها كل ما من شأنه أن يرفع ذكرها ويبعد صوتها؟ بلى! ويحدثنا الرواة أنفسهم أن عبدالرحمن بن الأشعث اتخذ القصّاص وأجرهم كما اتخذ الشعراء وأجزل صلتهم: كان له قاص يقال له عمرو بن ذر؛ وكان شاعره أعشى همذان.

فما يروى من أخبار كندة فى الجاهلية متأثر من غير شك بعمل هؤلاء القصاص الذين كانوا يعملون لآل الأشعث. وقصة امرئ القيس بنوع خاص تشبه من وجوه كثيرة حياة عبدالرحمن ابن الأشعث. فهى تمثل لنا امرأ القيس مطالبا بثأر أبيه. وهل ثار عبدالرحمن عند الذين يفقهون التاريخ إلا منتقمًا لحجر بن عدىّ؟ وهى تمثل لنا امرأ القيس طامعًا فى الملك. وقد كان عبدالرحمن بن الأشعث يرى أنه ليس أقل من بنى أمية استئهالا للملك؛ وكان يطالب به. وهى تمثل لنا امرأ القيس متنقلا فى قبائل العرب. وقد كان عبدالرحمن بن الأشعث متنقلا فى مدن فارس والعراق. وهى تمثل امرأ القيس لاجئا إلى قيصر مستعيناً به. وقد كان عبدالرحمن بن الأشعث لاجئًا إلى ملك الترك مستعيناً به. وهى تمثل لنا أخيراً امرأ القيس وقد غدر به قيصر بعد أن كاد له أسدىّ فى القصر. وقد غدر ملك الترك بعبدالرحمن بعد أن كاد له رسل الحجاج. وهى تمثل لنا بعد هذا وذاك امرأ القيس وقد مات فى طريقه عائداً من بلاد الروم. وقد مات عبدالرحمن فى طريقه عائداً من بلاد الترك.

أليس من اليسير أن نفترض بل إن نرجح أن حياة امرئ القيس كما يتحدّث بها الرواة ليست إلا لوناً من التمثيل لحياة عبدالرحمن استحدثه القصاص إرضاء لهوى الشعوب اليمنية فى العراق واستعاروا له اسم الملك الضِّلّيل اتقاء لعمال بنى أمية من ناحية، واستغلالا لطائفة يسيرة من الأخبار كانت تعرف عن هذا الملك الضليل من ناحية أخرى؟

ستقول: وشعر امرئ القيس ما شأنه؟ وما تأويله؟ شأنه يسير، وتأويله أيسر. فأقل نظر فى هذا الشعر يلزمك أن تقسمه إلى قسمين: أحدهما يتصل بهذه القصة التى قدّمنا الإشارة إليها. وإذا فشأنه شأن هذه القصة انتحل لتفسيرها أو تسجيلها، وانتحل لتمثيل هذا التنافس القوى الذى كان قائما بين قبائل العرب وأحيائهم فى الكوفة والبصرة. وأقل درس لهذا الشعر يقنعك، إن كنت من الذين يألفون البحث الحديث، بأن هذا الشعر الذى يضاف إلى امرئ القيس ويتصل بقصته إنما هو شعر إسلامى لاجاهلى، قيل وانتحل لهذه الأسباب التى أشرنا إليها ولأسباب أخرى فصلناها فى القسم الثانى من هذا الكتاب. فهذا أحد القسمين. وأما القسم الثانى فشعر لايتصل بهذه القصة، وإنما يتناول فنونا من القول مستقلة من الأهواء السياسية والحزبية. ولنا فى هذا القسم رأى نسطره بعد حين.

وخلاصة هذا البحث القصير أن شخصية امرئ القيس ـ إذا فكرت ـ أشبه شيء بشخصية الشاعر اليونانى هوميروس. لايشك مؤرّخو الآداب اليونانية الآن فى أنها قد وجدت حقا، وأثرت فى الشعر القصصى حقا، وكان تأثيرها قويا باقيا؛ ولكنهم لايعرفون من أمرها شيئًا يمكن الاطمئنان إليه، وإنما ينظرون إلى هذه الأحاديث التى تروى عنه كما ينظرون إلى القصص والأساطير لا أكثر ولاأقل. فامرؤ القيس هو الملك الضِّلّيل حقا: نريد أنه الملك الذى لايعرف عنه شيء يمكن الاطمئنان إليه. هو ضُلُّ بن قُلّ كما يقول أصحاب المعاجم اللغوية. ومن غريب الأمر أن طائفة من الشعر تنسب إلى امرئ القيس على أنه قالها حينما كان متنقلا فى القبائل العربية

فى الشعر الجاهلى

يمدح بها هذه ويهجو تلك، وتتصل بهذه الأشعار طائفة من الأخبار تبين نزول امرئ القيس فى هذه القبيلة، والتجاءه إلى تلك القبيلة، وجواره عند فلان، واستعانته بفلان، وأن شيئا مثل هذا يلاحظ فى حياة هوميروس؛ فهو ـ فيما يزعم رواة اليونان ـ قد تنقل فى المدن اليونانية فلقى من بعضها الكرامة والتجلة، ومن بعضها الإعراض والانصراف. ومؤرخو الآداب اليونانية يفسرون هذه الأحاديث على أنها مظهر من مظاهر التنافس بين المدن اليونانية: كلها يزعم لنفسه أنه ضيّف هوميروس أو نشأه أو أجاره أو عطف عليه.

ونحن نذهب هذا المذهب نفسه فى تفسير هذه الأخبار والأشعار التى تمس تنقّل امرئ القيس فى قبائل العرب. فهى محدثة انتحلت حين تنافست القبائل العربية فى الإسلام وحين أرادت كل قبيلة وكل حى أن تزعم لنفسها من الشرف والفضل أعظم حظ ممكن. وقد أحس القدماء بعض هذا؛ فصاحب الأغانى يحدثنا أن القصيدة القافية التى تضاف إلى امرئ القيس على أنه قالها يمدح بها السموءل حين لجأ إليه منحولة نحلها دارم بن عقال وهو من ولد السموءل. وأكبر ظننا أن دارم بن عقال لم ينحل القصيدة وحدها وإنما نحل القصة كلها وانتحل ما يتصل بها أيضا: نحل قصة ابن السموءل الذى قتل بمنظر من أبيه حين أبى تسليم أسلحة امرئ القيس، نحل قصة الأعشى الذى استجار بشريح بن السموءل وقال فيه هذا الشعر المشهور:

شريحُ لاتتركنّى بعد ما علقتْ
حبالك اليوم بعد القدّ أظفارى
قد جلت ما بين بانقيا إلى عدنٍ
وطال فى العجم تردادى وتسيارى
فكان أكرمهم عهدا وأوثقهم
مجدا أبوك بعرف غير إنكار
كالغيث ما استمطروه جاد وابله
وفى الشدائد كالمستأسد الضارى
كن كالسموءل إذ طاف الهمام به
فى جحفل كهزيع الليل جرّار
إذ سامه خطّتى خسف فقال له
قل ما تشاء فإنى سامع حار
فقال غدرٌ وثُكل أنت بينهما
فاختر وما فيهما حظٌ لمختار
فشكَّ غير طويل ثم قال له
أقتل أسيرك إنى مانع جارى
أنا له خلف إن كنت قاتله
وإن قتلت كريمًا غير غوّار
وسوف يُعقبنيه إن ظفرتَ به
ربٌّ كريم وبيضٌ ذاتُ أطهار
لاسرُّهن لدينا ذاهب هدرا
وحافظات إذا استودعن أسرارى
فاختار أدراعه كى لايسب بها
ولم يكن وعده فيها بختّار

ثم كانت هذه القصة المنتحلة سببًا فى انتحال قصة أخرى هى قصة ذهاب امرئ القيس إلى القسطنطينية وما يتصل بها من الأشعار. منتحلة هذه القصيدة الرائية الطويلة التى مطلعها:

سما لك شوقٌ بعد ما كان أقصرا
وحلت سليمى بطن ظَبْى فعرعرا

منتحل هذا الشعر الذى قاله امرؤ القيس حين دخل الحمام مع قيصر والذى تنزه هذا الكتاب عن روايته. منتحل هذا الحب الذى يقال إن امرأ القيس أضمره لابنة قيصر. منتحلة هذه الأشعار التى تضاف إلى امرئ القيس حين أحس السم وهو قافل من بلاد الروم.

كل هذا منتحل لأنه يفسر هذه الأحاديث التى شاعت، لتلك الأسباب التى قدّمناها.

وإذا لم يكن بد من التماس الأدلة الفنية على انتحال هذا الشعر، فقد نحب أن نعرف كيف زار امرؤ القيس بلاد الروم وخالط قيصر حتى دخل معه الحمام وفتن ابنته ورأى مظاهر الحضارة اليونانية فى قسطنطينية ولم يظهر لذلك أثر ما فى شعره: لم يصف القصر ولم يذكره، لم يصف كنيسة من كنائس قسطنطينية، لم يصف هذه الفتاة الإمبراطورية التى فتنها، لم يصف الروميات، لم يصف شيئًا ما يمكن أن يكون روميا حقا. ثم يكفى أن تقرأ هذا الشعر لتحس فيه الضعف والاضطراب والجهل بالطريق إلى قسطنطينية.

ومهما يكن من شىء فإن السذاجة وحدها هى التى تعيننا على أن نتصور أن شاعرا عربيا قديما قال هذا الشعر الذى يضاف إلى امرئ القيس فى رحلته إلى بلاد الروم وقفوله منها.

وإذا رأيت معنا أن كل هذا الشعر الذى يتصل بسيرة امرئ القيس إنما هو من عمل القصّاص فقد يصح أن نقف معك وقفة قصيرة عند هذا القسم الثانى من شعر امرئ القيس وهو الذى لايفسر سيرته

فى الشعر الجاهلى

ولا يتصل بها. ولعل أحق هذا الشعر بالعناية قصيدتان اثنتان:

الأولى: « قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»

والثانية « ألا انعم صباحاً أيها الطلل البالى»

فأما ما عدا هاتين القصيدتين فالضعف فيه ظاهر والاضطراب فيه بين والتكلف والإسفاف فيه يكادان يلمسان باليد. وقد يكون لنا أن نلاحظ قبل كل شىء ملاحظة لا أدرى كيف يتخلص منها أنصار القديم، وهى أن امرأ القيس - إن صحت أحاديث الرواة - يمنى، وشعره قرشى اللغة، لا فرق بينه وبين القرآن فى لفظه وإعرابه وما يتصل بذلك من قواعد الكلام. ونحن نعلم - كما قدمنا - أن لغة اليمن مخالفة كل المخالفة للغة الحجاز فكيف نظم الشاعر اليمنى شعره فى لغة أهل الحجاز؟ بل فى لغة قريش خاصة؟ سيقولون: نشأ امرؤ القيس فى قبائل عدنان وكان أبوه ملكاً على بنى أسد وكانت أمة من بنى تغلب وكان مهلهل خاله، فليس غريباً أن يصطنع لغة عدنان ويعدل عن لغة اليمن. ولكننا نجهل هذا كله ولا نستطيع أن نثبته إلا من طريق هذا الشعر الذى ينسب إلى امرئ القيس. ونحن بشك فى هذا الشعر ونصفه بأنه منتحل.

وإذا فنحن ندور: نثبت لغة امرئ القيس الذى نشك فيه. على أننا أمام مسألة أخرى ليست أقل من هذه المسألة تعقيداً. فنحن لا نعلم ولا نستطيع أن نعلم الآن أكانت لغة قريش هى اللغة السائدة فى البلاد العربية أيام امرئ القيس؟ وأكبر الظن أنها لم تكن لغة العرب فى ذلك الوقت، وأنها إنما أخذت تسود فى أواسط القرن السادس للمسيح وتمت لها السيادة بظهور الإسلام كما قدمنا.

وإذاً فكيف نظم امرؤ القيس اليمنى شعره فى لغة القرآن مع أن هذه اللغة لم تكن سائدة فى العصر الذى عاش فيه امرؤ القيس؟ وأعجب من هذا أنك لا تجد مطلقا فى شعر امرئ القيس لفظا أو أسلوباً أو نحواً من أنحاء القول يدل على أنه يمنى. فمهما يكن امرؤ القيس قد تأثر بلغة عدنان فكيف نستطيع أن نتصور أن لغته الأولى قد محيت من نفسه محواً تاماً ولم يظهر لها أثر ما فى شعره ؟ نظن أن أنصار القديم سيجدون كثيرا من المشقة والعناء ليحلوا هذه المشكلة ونظن أن إضافة هذا الشعر إلى امرئ القيس مستحيلة قبل أن تحل هذه المشكلة.

على أننا نحب أن نسأل عن شىء آخر؛ فامرؤ القيس ابن أخت مهلهل وكليب ابنى ربيعة - فيما يقولون - ، وأنت تعلم أن قصة طويلة عريضة قد نسجت حول مهلهل وكليب هذين، هى قصة البسوس وهذه الحرب التى اتصلت أربعين سنة - فيما يقولون القصاص - وأفسدت ما بين القبيلتين الأختين بكر وتغلب. فمن العجيب ألا يشير امرؤ القيس بحرف واحد إلى مقتل خاله كليب، ولا إلا بلاء خاله مهلهل، ولا إن هذه المحن التى أصابت أخواله من بنى تغلب، ولا إلى هذه المآثر التى كانت لأخواله على بنى بكر.

وإذاً فأينما وجهت فلن تجد إلا شكاً: شكا فى القصة، شكا فى اللغة، شكاً فى النسب، شكا فى الرحلة، شكا فى الشعر. وهم يريدون بعد هذا أن نؤمن ونطمئن إلى كل ما يتحدث به القدماء عن امرئ القيس! نعم نستطيع أن نؤمن وأن نطمئن لو أن الله قد رزقنا هذا الكسل العقلى الذى يحبب إلى الناس أن يأخذوا بالقديم تجنبا للبحث عن الجديد. ولكن الله لم يرزقنا هذا النوع من الكسل، فنحن نؤثر عليه تعب الشك ومشقة البحث.

وهذا البحث ينتهى بنا إلى أن أكثر هذا الشعر الذى يضاف لامرئ القيس ليس من امرئ القيس فى شىء وإنما هو محمول عليه حملا ومختلق عليه اختلاقاً، حمل بعضه العرب نفسهم، وحمل بعضه الآخر الرواة الذين دونوا الشعر فى القرن الثانى للهجرة.

ولننظر فى المعلقة نفسها، فلسنا نعرف قصيدة يظهر فيها التكلف والتعمل أكثر مما يظهران فى هذه القصيدة. لا نحفل بقصة تعليق هذه القصائد السبع أو العشر على الكعبة أو فى الدفاتر. فما نظن أن أنصار القديم يحفلون بهذه القصة التى نشأت فى عصر متأخر جدا والتى لايثبتها شىء فى حياة العرب وعنايتهم بالآداب. ولكننا نلاحظ أن القدماء أنفسهم يشكون فى بعض هذه القصيدة فهم يشكون فى صحة هذين البيتين:

ترى بعر الآرام فى عَرَصَاتها
وقيعانها كأنه حَبُّ فلفل

كأنى غداة البين يوم تحملوا
لدى سَمُرَات الحى ناقفُ حنظل

وهم يشكون فى هذه الأبيات:

وقربة أقوام جعلت عِصامَها
على كاهل منى ذلول مرحّل

فى الشعر الجاهلى

وادٍ كجوف العير قفرٍ قطعته
به الذئب يعوى كالخليع المعيّل
فقلت له لمّا عوى إن شأننا
قليل الغنى إن كنت لما تموّل
كلانا إذا ما نال شيئا أفاته
ومن يحترث حرثى وحرثك يهزل

وهم بعد هذا يختلفون اختلافًا كثيراً فى رواية القصيدة: فى ألفاظها وفى ترتيبها، ويضعون لفظًا مكان لفظ وبيتًا مكان بيت. وليس هذا الاختلاف مقصوراً على هذه القصيدة، وإنما يتناول الشعر الجاهلى كله. وهو اختلاف قد أعطى المستشرقين صورة سيئة كاذبة من الشعر العربى، فخيل إليهم أنه غير منسق ولا مؤتلف، وأن الوحدة لا وجود لها فى القصيدة وأن الشخصية الشعرية لا وجود لها فى القصيدة أيضا، وأنك تستطيع أن تقدم وتؤخر وأن تضيف إلى الشاعر شعر غيره دون أن تجد فى ذلك حرجا أو جناحا مادمت لم تخل بالوزن ولا بالقافية.

وقد يكون هذا صحيحًا فى الشعر الجاهلى، لأن كثرة هذا الشعر منتحلة مصطنعة. فأما الشعر الإسلامى الذى صحت نسبته لقائلية فأنا أتحدى أى ناقد أن يعبث به أقل عبث دون أن يفسده. وأنا أزعم أن وحدة القصيدة فيه بينة، وأن شخصية الشاعر فيه ليست أقل ظهورًا منها فى أى شعر أجنبى. إنما جاء هذا الخطأ من اتخاذ هذا الشعر الجاهلى نموذجا للشعر العربى؛ مع أن هذا الشعر الجاهلى - كما قدمنا - لا يمثل شيئا ولا يصلح إلا نموذجا لعبث القصاص وتكلف الرواة.

ونظن أن أنصار القديم لا يخالفون فى أن هذين البيتين قلقان فى القصيدة وهما:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله
علىّ بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازًا وناء بكلكل

فقد وضع هذان البيتان للدخول على البيت الذى يليهما وهو:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى
بصبح وما الإصباح منك بأمثل

وهذان البيتان أشبه بتكلف المشطّر والمخمس منهما بأى شىء آخر.

فإذا فرغنا من هذا الشعر الذى لا نكاد نختلف فى أنه دخيل فى القصيدة، فقد نستطيع أن نرد القصيدة إلى أجزائها الأولى. وهذه الأجزاء هى: أولا وقوف الشاعر على الدار وما يتصل بذلك من بكاء وإعوال، ثم ذكره أيام لهوه مع العذارى، ثم عتابه لصاحبته وما يتصل بذلك من وصف خليلته، ثم ذكر الليل والاستطراد منه إلى الصيد وما يتوسل به إلى الصيد من وصف الفرس، ثم ذكر البرق وما يتبعه من السيل.

ولنسرع إلى القول بأن وصف اللهو مع العذارى وما فيه من فحش أشبه بأن يكون من انتحال الفرزدق منه بأن يكون جاهليا . فالرواة يحدثوننا أن الفرزدق خرج فى يوم مطير إلى ضاحية البصرة فاتبع آثارا حتى انتهى إلى غدير وإذا فيه نساء يستحممن، فقال: ماأشبه هذا اليوم بيوم دارة جلجل، وولى منصرفا؛ فصاح النساء به: ياصاحب البغلة؛ فعاد إليهن فسألنه وعزمن عليه ليحدثهن بحديث دارة جلجل؛ فقص عليهن قصة امرئ القيس وأنشدهنّ قوله:

الا رب يوم لك منهن صالح
ولاسيما يوم بدارة جلجل

والذين يقرءون شعر الفرزدق ويلاحظون فحشه وغلظته وأنه قد ليم على هذا الفحش وعلى هذه الغلظة لا يجدون مشقة فى أن يضيفوا إليه هذه الأبيات، فهى بشعره أشبه. وكثيرا ماكان القدماء يتحدثون بمثل هذه الأحاديث يضيفونها إلى القدماء وهم ينتحلونها من عند أنفسهم. ومهما يكن من شىء، فلغة هذه الأبيات كلغة القصيدة كلها عدنانية قرشية يمكن أن تصدر عن شاعر إسلامى اتخذ لغة القرآن لغة أدبية.

أما وصف امرئ القيس لخليلته، وزيارته إياها، وتجشمه ماتجشم للوصول إليها، وتخوفها الفضيحة حين رأته، وخروجها معه وتعفيتها آثارهما بذيل مرطها، وماكان بينهما من لهو، فهو أشبه بشعر عمر بن أبى ربيعة منه بأى شىء آخر. فهذا النحو من القصص الغرامى فى الشعر، فن عمر بن أبى ربيعة قد احتكره احتكارا ولم ينازعه فيه أحد. ولقد يكون غريبا حقا أن يسبق امرؤ القيس الى هذا الفن ويتخذ فيه هذا الأسلوب ويعرف عنه هذا النحو، ثم يأتى ابن أبى ربيعة فيقلده فيه ولا يشير أحد من النقاد الى أن ابن أبى ربيعة قد تأثر بامرىء القيس مع أنهم قد أشاروا الى تأثير امرىء القيس فى طائفة من الشعراء فى أنحاء من الوصف. فكيف يمكن أن يكون امرؤ

فى الشعر الجاهلى

القيس هو منشئ هذا الفن من الغزل الذى عاش عليه ابن أبى ربيعة والذى كوّن شخصية ابن أبى ربيعة الشعرية ولا يعرف له ذلك؟

وأنت إذا قرأت قصيدة أو قصيدتين من شعر ابن أبى ربيعة لم تكد تشك فى أن هذا الفن فنه ابتكره ابتكارا واستغله استغلالا قويا، وعرفت العرب له هذا. وقل مثل هذا فى هذا القصص الغرامى الذى تجده فى قصيدة امرئ القيس الأخرى: «ألا انعم صباحا أيها الطلل البالى». ففى هذا القصص الفاحش فن ابن أبى ربيعة وروح الفرزدق. ونحن نرجح إذاً أن هذا النوع من الغزل إنما أضيف الى امرئ القيس، أضافه رواة متأثرون بهذين الشاعرين الإسلاميين.

بقى الوصف، ولاسيما وصف الفرس والصيد. ولكننا نقف فيه موقف التردد أيضا. واللغة هى التى تضطرنا الى هذا الموقف. فالظاهر أن امرأ القيس كان قد نبغ فى وصف الخيل والصيد والسيل والمطر. والظاهر أنه قد استحدث فى ذلك أشياء كثيرة لم تكن مألوفة من قبل. ولكن أقال هذه الأشياء فى هذا الشعر الذى بين أيدينا أم قالها فى شعر آخر ضاع وذهب به الزمان ولم يبق منه إلا الذكرى وإلا جمل مقتضبة أخذها الرواة فنظموها فى شعر محدث نسقوه ولفقوه وأضافوه إلى شاعرنا القديم؟ هذا مذهبنا الذى نرجحه. فنحن نقبل أن امرأ القيس وهو أول من قيد الأوابد، وشبه الخيل بالعصى والعقبان وما إلى ذلك، ولكننا نشك أعظم الشك فى أن يكون قد قال هذه الأبيات التى يرويها الرواة. وأكبر الظن أن هذا الوصف الذى نجده فى المعلّقة وفى اللامية الأخرى فيه شىء من ريح امرئ القيس، ولكن من ريحه ليس غير.

هناك قصيدة ثالثة نجزم نحن بأنها منتحلة انتحالا. وهى القصيدة البائية التى يقال إن امرأ القيس أنشأها يخاصم بها علقمة بن عَبَدَة الفحل، وأن أم جندب زوج امرئ القيس قد غلبت علقمة على زوجها. وأنت تجد القصيدتين فى ديوان امرئ القيس وديوان علقمة. فأما قصيدة امرئ القيس فمطلعها:

خليلىّ مُرّا بى على أم جندب
نقض لُبَانات الفؤاد المعذب

وأما قصيدة علقمة فمطلعها:

ذهبت من الهجران فى كل مذهبِ
ولم يك حقا كل هذا التجنب

ويكفى أن نقرأ هذين البيتين لتحس فيهما رقة إسلامية ظاهرة. على أن النظر فى هاتين القصيدتين سيقفك على أن هذين الشاعرين قد تواردا على معان كثيرة بل على ألفاظ كثيرة بل على أبيات كثيرة تجدها بنصها فى القصيدتين معا، وعلى أن البيت الذى يضاف إلى علقمة وبه ربح القضية يروى لامرئ القيس، وهو:

فأدركهن ثانيا من عنانه
يمرّ كمَرّ الرائح المتحلّب

والبيت الذى خسر به امرؤ القيس القضية يروى لعلقمة وهو:

فللسوط ألهوبٌ وللساق درّةٌ
وللزجر منه وقعُ أهوجَ مِتْعَب

وأنت تستطيع أن تقرأ القصيدتين دون أن تجد فيهما فرقًا بين شخصية الشاعرين، بل أنت لا تجد فيهما شخصية ما، وإنما تحس أنك تقرأ كلامًا غريبًا منظوماً فى جمع ما يمكن جمعه من وصف الفرس جملة وتفصيلا. وأكثر الظن أن علقمة لم يفاخر امرأ القيس، وأن أم جندب لم تحكم بينهما، وأن القصيدتين ليستا من الجاهلية فى شىء، وإنما هما صنع عالم من علماء اللغة لسبب من تلك الأسباب التى أشرنا فى الكتاب الماضى إلى أنها كانت تحمل علماء اللغة على الانتحال. وكان أبو عبيدة والأصمعى يتنافسان فى العلم بالخيل ووصف العرب إياها: أيهما أقدر عليه وأحذق به. وما نظن إلا أن هاتين القصيدتين وأمثالهما أثر من آثار هذا النحو من التنافس بين العلماء من أهل الأمصار الإسلامية المختلفة.

وهنا وقفة أخرى لابد منها. ذلك أن امرأ القيس لا يذكر وحده وإنما يذكر معه من الشعراء علقمة - كما رأيت - وعبيد ابن الأبرص. فأما علقمة فلا يكاد الرواة يذكرون عنه شيئا إلا مفاخرته لامرئ القيس ومدحه ملكاً من ملوك غسان ببائيته التى مطلعها:

طحا بك قلبٌ للحسان طروبُ
بعيد الشباب عصرَ حانَ مشيب

وإلا أنه كان يتردد على قريش ويناشدها شعره، وإلا أنه مات بعد ظهور الإسلام أى فى عصر متأخر جدا بالقياس إلى امرئ القيس الذى مهما يتأخر فقد مات قبل مولد النبى. والذى نرى نحن أنه عاش قبل القرن السادس وربما عاش قبل القرن الخامس أيضاً.

فى الشعر الجاهلى

وأما عبيد فقد التمسنا فى سيرته وما يضاف إليه من الشعر ما يعيننا على إثبات شخصية امرئ القيس وشعره فكانت النتيجة محزنة جدا. ذلك أنها انتهت بنا إلى أن نقف من عبيد وشعره نفس الموقف الذى وقفناه من امرئ القيس وشعره وليس علينا فى ذلك ذنب، فالرواة لا يحدثوننا عن عبيد بشيء يقبل التصديق. إنما عبيد عند الرواة والقصاص شخص من أصحاب الخوارق والكرامات، كان صديقًا للجن والسماء معًا، عمّر عمراً طويلا يصلون به إلى ثلاثة قرون ومات ميتة منكرة: قتله النعمان بن المنذر أو المنذر بن ماء السماء فى يوم بؤسه.

والرواة يعرفون شيطان عبيد. واسم هذا الشيطان هبيد، وقد حاول بعضهم أن يرسل هذا المثل: « لولا هبيد ما كان عبيد». وقد رووا لهبيد هذا شعراً وزعموا أنه أراد أن يلهم الشعر ناساً غير عبيد فلم يوفق.

ولعبيد مع الجن أحاديث لا تخلو من لذة وعجب. ولكن كل ما نقرأ من أخبار عبيد لا يعطينا من شخصيته شيئًا ولا يبعث الاطمئنان إلا فى أنفس العامة أو أشباه العامة.

فأما شعر عبيد فليس أشد من شخصيته وضوحا. فالرواة يحدثوننا بأنه مضطرب ضائع. وابن سلام يحدثنا فى موضع من كتابه «طبقات الشعراء» أنه لم يبق من شعر عبيد وطرفه إلا قصائد بقدر عشر، ولكنه يحدثنا فى موضع آخر أنه لا يعرف له إلا قوله:

أقفر من أهله ملحوب
فالقُطَبيّات فالذنوب

ثم يقول ابن سلام: ولا أدرى ما بعد ذلك. ولكن رواة آخرين يروون هذه القصيدة كاملة ويروون له شعراً آخر فى هجاء امرئ القيس ومعارضته، وفى استعطاف حجْر على بنى أسد. ويكفى أن تقرأ هذه القصيدة التى قدمنا مطلعها لتجزم بأنها منتحلة لا أصل لها. وحسبك أنه يثبت فيها وحدانية الله وعلمه على نحو ما يثبتهما القرآن فيقول:

والله ليس له شريك
علام ما أخفت القلوب

فأما شعره الآخر الذى عارض فيه امرأ القيس وهجا فيه كندة فلاحظ له من صحة فيما نعتقد. وذلك أن فيه إسفافاً وضعفا وسهولة فى اللفظ والأسلوب لا يمكن أن تضاف إلى شاعر قديم. ويكفى أن تقرأ هذه القصيدة التى أولها:

ياذا المخوفنا بقت
ل أبيه إذلالا وحينا
أزعمت أنك قد قتل
ت سراتنا كذبًا ومينا

لتعرف أنها من عمل القصاص، وأن هذا الشعر وأشباهه إنما هو من أثر التنافس بين العصبية اليمنية والمضرية.

ولولا أننا نؤثر الإيجاز ونحرص عليه لروينا لك هذا الشعر ووضعنا يدك على مواضع التوليد فيه؛ ولكن الرجوع إلى هذا الشعر يسير والحكم عليه أيسر. وإذن فكل شعر امرئ القيس الذى يتصل بشعر عبيد هذا منحول أيضا كشعر عبيد.

وقد رأيت من هذه الإلمامة القصيرة بهؤلاء الشعراء الثلاثة: (امرئ القيس وعبيد وعلقمة) أن الصحيح من شعرهم لا يكاد يذكر وأن الكثرة المطلقة من هذا الشعر مصنوعة لا تثبت شيئا ولا تنفى شيئا بالقياس إلى العصر الجاهلى؛ لا نستثنى من ذلك إلا قصيدتين اثنتين لعلقمة:

الأولى:

* طحا بك قلب للحسان طروب*

والثانية:

هل ما علمت وما استودعت مكتوم

فقد يمكن أن يكون لهاتين القصيدتين نصيب من الصحة مع شيء من التحفظ فى بعض أبيات القصيدة الثانية. ولكن صحة هاتين القصيدتين لا تمس رأينا فى الشعر الجاهلى فقد رأيت أن علقمة متأخر العصر جدا، وأنه مات بعد ظهور الإسلام، ورأيت أيضا أنه كان يأتى قريشا ويعرض عليها شعره. على أننا احتفظنا لأنفسنا بالشك فى بعض أبيات القصيدة الثانية يظهر فيها التوليد، وهى هذه الأبيات التى يذهب فيها الشاعر مذهب الحكمة وضرب المثل؟

-٢-

عمرو بن قميئة - مهلهل - جليلة

وشاعران آخران يتصل ذكرهما بذكر امرئ القيس. كان أحدهما - فيما يقول الرواة - صديقاً له، صحبه فى رحلته فى قسطنطينية، ولم يعد من هذه الرحلة كما لم يعد امرئ القيس، وهو عمرو ابن قميئة. وكان الآخر خال امرئ القيس - فيما يقول الرواة - وهو مهلهل بن ربيعة.

في الشعر الجاهلي

ولابد من وقفة قصيرة عند هذين الشاعرين فسترى بعد قليل من التفكير أن حياتهما ليست أوضح ولا أثبت من حياة امرئ القيس وعبيد، وأن شعرهما ليس أصح ولا أصدق من شعر امرئ القيس وعبيد.

ولنلاحظ قبل كل شيء أن بين امرئ القيس وعمرو بن قميئة شبهًا غريبًا؛ فقد كان امرؤ القيس يسمى الملك الضِّلّيل. وفسرنا نحن هذا الاسم تفسيراً غير الذي اتفق عليه الرواة وأصحاب اللغة. فقلنا إنه الملك المجهول الذي لا يعرف عنه شيء، قلنا إنه ضلّ بن قُلّ. وكانت العرب تسمى عمرو بن قميئة عمراً الضائع. فأما المتأخرون من الرواة بعد الإسلام فقد التمسوا لهذه التسمية تفسيراً فوجدوه في سهولة ويسر، أليس قد رحل مع امرئ القيس في القسطنطينية؟ أليس قد مات في هذه الرحلة؟ فهو إذن عمرو الضائع لأنه ضاع في غير قصد ولا وجه. أما نحن فنفسر هذا الاسم كما فسرنا اسم امرئ القيس، ونرى أن عمرو بن قميئة ضاع كما ضاع امرؤ القيس من الذاكرة، ولم يعرف من أمره شيء إلا اسمه هذا كما لم يعرف أمر امرئ القيس ولا من أمر عبيد إلا اسمهما، ووضعت له قصة كما وضعت لكل من صاحبيه قصة، وحمل عليه شعر كما حمل على صاحبيه الشعر أيضا.

قال الرواة: إن ابن قميئة عُمِّر طويلا وعرف امرأ القيس وقد انتهت به السن إلى الهرم، ولكن امرأ القيس أحبه واستصحبه في رحلته رغم سنه. قال ابن سلام: إن بني أُقَيْش كانوا يدعون بعض شعر امرئ القيس لعمرو بن قميئة، وليس هذا بشيء. وفي الحق إن هذا ليس بشيء؛ فإن هذا الشعر لا يمكن أن يكون لعمرو ابن قميئة كما لا يمكن أن يكون لامرئ القيس فهو شعر محدث محمول.

وإذا كان عمرو بن قميئة لم يعرف امرأ القيس، إلا بعد أن تقدمت به السن وأدركه الهرم فيجب أن يكون قد قال الشعر قبل امرئ القيس الذي لم تتقدم به السن. والرواة يزعمون أن ابن قميئة قال الشعر في شبابه الأول. وإذن فليس امرؤ القيس هو أول من فتح للناس باب الشعر، ولكن ما لنا نقف عند شيء كهذا والرواة يضطربون فيه اضطرابًا شديدًا؟ فهم يزعمون أن أول من قصّد القصائد مهلهل ابن ربيعة خال امرئ القيس. وكان امرأ القيس إنما جاءه الشعر من قبل أمه. ومعنى ذلك أن الشعر عدناني لا قحطاني. ومن هنا نشأت نظرية أخرى تزعم أن الشعر يماني كله، بدئ بامرئ القيس في الجاهلية وختم بأبي نواس في الإسلام. فأنت ترى أنا حين نقف عند مسألة كهذه لا تتجاوز العصبية بين عدنان وقحطان. ولكن سترى أكثر من هذا بعد قليل.

قصة عمرو بن قميئة التي يرويها الرواة ليست شيئًا قيمًا، وإنما هي حديث كغيره من الأحاديث؛ فهم يزعمون أن أباه توفي عنه طفلا فكفله عمه؛ ونشأ عمرو جميلا وضيء الطلعة فكلفت به امرأة عمه وكتمت ذلك حتى إذا غاب زوجها لأمر من أموره أرسلت إلى الفتى، فلما جاء دعته إلى نفسها فامتنع وفاء لعمه وامتناعًا عن منكر الأمر، وانصرف. ولكنها حنقت عليه وألقت على أثره جفنة، حتى إذا عاد زوجها أظهرت الغضب والغيظ وقصت على زوجها الأمر وكشفت عن الأثر؛ فغضب الرجل على ابن أخيه. وهنا يختلف الرواة، فمنهم من يزعم أنه همّ بقتله، فهرب الى الحيرة، ومنهم من يزعم أنه أعرض عنه. ومهما يكن من شيء فقد اعتذر الشاب إلى عمه في شعر نروى لك منه طرفًا لتلمس بيدك ما فيه من سهولة ولين وتوليد:

خليليَّ لا تستعجلا أن تزوّدا
وأن تجمعا شملي وتنتظرا غدا
فما لبثي يوما بسائق مغنم
ولا سرعتي يوماً بسائقة الردى
وإن تنظرا في اليوم أقض لُبانه
وتستوجبا منّا علي وتحمدا
لعمرك ما نفس بجدّ رشيدةٌ
تؤامرني سوءا لأصرم مرثدا
وإن ظهرت مني قوارصُ جمةٌ
وأفرغ من لومي مرارا وأصعدا
على غير جرم أن أكون جنيته
سوى قول باغ كادني فتجهّدا
لعمري لنعم المرء تدعو بخلة
إذا المنادي في المقامة نددا
عظيم رماد القدر لا متعبّس
ولا مؤيس منها إذا هو أوقدا
وإن صرّحت كحْلٌ وهبت عَريّة
من الريح لم تترك من المال مرقدا
صبرت على وطء الموالي وخطبهم
إذا ضنّ ذو القربى عليهم وأخمدا
ولم يحم حَرْم الحي إلا محافظٌ
كريم المحيا ماجد غير أجردا

فى الشعر الجاهلى

ونظن أن النظر فى هذه القصة يكفى ليقنع القارئ بأننا أمام شىء منتحل متكلف لاحظ له من صدق. وليس خيراً من هذه القصيدة هذا الشعر الذى يقال إن عمرو ابن قميئة أنشأه لما تقدمت به السن يصف به هرمه وضعفه. ولعله قاله قبل أن يرتحل مع امرئ القيس إلى بلاد الروم. ويزعم الشعبى، أو من روى عن الشعبى أن عبد الملك بن مروان تمثل به فى علته التى مات فيها.

وهو:

كأنى وقد جاوزتُ تسعين حجّة
خلعتُ بها عنى عنان لجامى
على الراحتين مرةً وعلى العصا
أنوء ثلاثاً بعدهن قيامى
رمتنى بنات الدهر من حيث لا أرى
فما بال من يُرمى وليس برام
فلو أن ما أُرمى بنبل رميتها
ولكنما أُرْمَى بغير سهام
إذا ما رآنى الناس قالوا ألم يكن
حديثا جديد البرى غير كهام
وأفنى وما أفنى من الدهر ليلة
وما يُفنى ما أفنيت سلك نظامى
وأهلكنى تأميل يوم وليلةٍ
وتأميل عام بعد ذاك وعامِ

فنحن نستطيع بعد هذا أن نضيف عمرو بن قميئة إلى صاحبيه الضائعين: (عبيد وامرئ القيس) ، وأن ننتقل إلى مهلهل، لنرى ماذا يمكن أن يثبت لنا من أمره وشعره.

فأما أمره فنظن أنه يسير لا سبيل إلى الاختلاف فيه. فيجب أن نبلغ من السذاجة حظا غير قليل لنسلم بما كان يتحدث به الرواة من أمر هذه القصة الطويلة العريضة: قصة البسوس. ونظن أن الاتفاق يسير على أن هذه القصة قد طولت ونميت وعظم أمرها فى الإسلام حين اشتد التنافس بين ربيعة ومضر من ناحية، وبين بكر وتغلب من ناحية أخرى. وليس مهلهل فى حقيقة الأمر إلا بطل هذه القصة؛ فقد عظم أمره وارتفع شأنه بمقدار ما نميت هذه القصة وطول فيها. ولسنا ننكر أن خصومة عنيفة كانت بين القبيلتين الشقيقتين بكر وتغلب فى العصور الجاهلية القديمة، وأن هذه الخصومة قد انتهت إلى حروب سفكت فيها الدماء وكثرت فيها القتلى؛ ولكن أسباب هذه الخصومة ومظاهرها وأعراضها وآثارها الأدبية قد ذهبت كلها ولم يبق منها إلا ذكرى ضئيلة تناولها القصاص فاستغلوها استغلالا قوياً، ووجدت بكر وتغلب وربيعة كلها حاجتها فى هذا الاستغلال. ولم لا؟ ألم تكن النبوة والخلافة ومظاهر الشرف كلها لمضر فى الإسلام؟ وكيف يستطيع العرب من ربيعة أن يؤمنوا لمضر بهذه السيادة وهذا المجد دون أن يثبتوا لأنفسهم فى قديم العهد على أقل تقدير مجدا وشرفا وسيادة؟ وقد فعلوا: فزعموا أنهم كانوا سادة العرب من عدنان فى الجاهلية: كان منهم الملوك والسادة، وكان منهم الذين ذادوا القحطانية عن ولد عدنان، وكان منهم الذين قاوموا طغيان اللخميين فى العراق الغسانيين فى الشام، وكان منهم الذين هزموا جيوش كسرى فى يوم ذى قار. لمضر إذن حديث العرب بعد الإسلام، ولربيعة قديم العرب قبل الإسلام. فإذا لاحظت إلى هذا ما كان من الخصومة الفعلية بين ربيعة ومضر أيام بنى أمية وما كان من الخصومة الأدبية بين جرير شاعر مضر الذى يقول:

إن الذى حرم المكارم تَغْلبًا
جعل النبوةَ والخلافة فينا
هذا ابن عمى فى دِمَشْقَ خليفةٌ
لو شئتُ ساقكُمُ إلىَّ قطينا

وبين الأخطل الذى يقول:

أَبنى كُلَيبٍ إنَّ عمَّىَّ اللذا
قتلا الملوك وفككا الأغلالا

نقول إذا لاحظت كل هذه الخصومات لم يصعب عليك أن تتصور كثرة الانتحال فى القصص والشعر حول ربيعة عامة وحول هاتين القبيلتين من ربيعة خاصة، وهما بكر وتغلب. على أن بعض الرواة كانوا يظهرون كثيرا من الشك فيما كانت تتحدث به بكر وتغلب من أمر هذه الحروب.

ومهما يكن من شىء فليست شخصية مهلهل بأوضح من شخصية امرئ القيس أو عبيد أو عمرو بن قميئة؛ وإنما تركت لنا قصة البسوس منه صورة هى إلى الأساطير أقرب منها إلى أى شىء آخر. ومن هنا قال ابن سلّام إن العرب كانت ترى أن مهلهلا كان يتكثر ويدعى فى شعره أكثر مما يعمل، والحق أن مهلهلا لم يتكثر ولم يدّع شيئا، وإنما تكثرت تغلب فى الإسلام ونحلته ما لم يقل. ولم تكتف بهذا الانتحال بل زعمت أن أول من قصد القصيد وأطال الشعر، ثم أحست ما نحس الآن أو أحسه الرواة أنفسهم وهو أن فى هذا الشعر اضطرابا واختلاطا

في الشعر الجاهلي

فـزعـمت، أو زعم الرواة، أنه لهـذا الاضطراب والاختلاط سمي مهلهلا، لأنه هلهل الشعر. والهلهلة الاضطراب.

ويستشهد ابن سلام على هذا بقول النابغة:

* أتاك بقول هلهلِ النسج كاذب*

وليس من شك في أن شعر مهلهل مضطرب، فيه هلهلة واختلاط. ولكننا نستطيع أن نجد هذه الهلهلة نفسها في شعر امرئ القيس وعبيد وابن قميئة وكثير غيرهم من شعراء العصر الجاهلي؛ فقد كانوا جميعا مهلهلا إذن.

غير أننا لا نستطيع أن نطمئن إلى أن يهلهل شعراء الجاهلية جميعا الشعر بحيث يصبح لكل واحد منهم شخصيات شعرية مختلفة تتفاوت في القوة والضعف وفي الشدة واللين وفي الإغراب والسهولة. وإذن فمن الذي هلهل الشعر؟ هلهلة الذين وضعوه من القصّاص والمنتحلين وأصحاب التنافس والخصومة بعد الإسلام. ويحسن أن نظهرك على شيء من شعر مهلهل لترى كما نرى أنه لا يمكن أن يكون أقدم شعر قاله العرب:

أليلتنا بذي حُسُم أنيري
إذا أنت انقضيت فلا تحوري
فإن يك بالذنائب طال ليلي
فقد أبكي من الليل القصير
فلو نُبشَ المقابرُ عن كُلَيب
لأُخبر بالذنائب أي زير
ويوم الشعثمين لقرّعينا
وكيف لقاء من تحت القبور
على أني تركت بواردات
بُجَيْرًا في دم مثل العبير
هتكت به بيوت بني عُبَاد
وبعض الغشم أشفى للصدور
على أن ليس يوفى في كليب
إذا برزت مخبأة الخدود
وهمّام بن مُرّةَ قد تركنا
عليه القُشعمان من النسور
ينوء بصدره والرمح فيه
ويخلجه خدبٌ كالبعير
فلولا الريح أُسمِعَ مَنْ بِحُجْرٍ
صليل البيض تُقرع بالذكور
فدى لبني شقيقة يوم جاءوا
كأُسْد الغاب لجّت في الزئير
كأن رماحهم أشطانُ بئر
بعيد بين جاليْها جرور
غداة كأننا وبني أبينا
بجنب عنيزة رحَيَا مُدير
تظلُّ الخيلُ عاكفة عليهم
كأن الخيلَ تُرحض في غدير

أليس يقع من نفسك موقع الدهش أن يستقيم وزن هذا الشعر وتطّرد قافيته وأن يلائم قواعد النحو وأساليب النظم لا يشذ في شيء ولا يظهر عليه شيء من أعراض القدم أو مما يدل على أن صاحبه هو أول من قصّد القصيد وطوّل الشعر؟

أليس يقع في نفسك هذا كله موقع الدهش حين تلاحظ معه سهولة اللفظ ولينه وإسفاف الشاعر فيه إلى حيث لا تشك أنه رجل من الذين لا يقدرون إلا على مبتذل اللفظ وسوقيه؟

ولكننا لا نريد أن نترك مهلهلا هذا دون أن نضيف إليه امرأة أخيه جليلة التي رثت كليباً - فيما يقول الرواة - بشعر لا ندري أيستطيع شاعر أو شاعرة في هذا العصر الحديث أن يأتي بأشد منه سهولة ولينا وابتذالا مع أننا نقرأ للخنساء وليلى الأخيلية شعرا فيه من قوة المتن وشدة الأسر ما يعطينا صورة صادقة للمرأة العربية البدوية.

قالت جليلة:

يا ابنة الأقوام إن شئت فلا
تعجلي باللوم حتى تسألي
فإذا أنت تبيّنت الذي
يوجبُ اللوم فلومي واعذِلي
إن تكن أخت امرئ ليمتْ على
شَفَقٍ منها عليه فافعلي
جلّ عندي فعل جسّاسٍ فيا
حسرتي عما انجلى أو ينجلي
فعل جساسٍ على وجدي به
قاصم ظهري ومُدْنٍ أجلي
يا قتيلا قوّض الدهر به
سقفَ بيتيَ جميعا من علِ
هدم البيتَ الذي استحدثته
وانثنى في هدم بيتي الأوّل
ورماني قتله من كثَبٍ
رمية المُصمَى به المستأصَل
يا نسائي دونكنّ اليوم قد
خصني الدهر برزء معضِل
خصني قتل كليب بلظى
من ورائي ولظى مستقبلي
ليس من يبكي ليوميه كمن
إنما يبكي ليوم ينجلي

وقد أعرضنا فى كل هذه الأحاديث عن أسجاع ما نظن أن أحداً يرتاب فى أنها مصنوعة متكلفة. ونعتقد أن قراءة هذا الشعر الذى رويناه تكفى لنضيف فى غير مشقة مهلهلا وامرأة أخيه إلى ابن أخته امرئ القيس.

وقد فرغنا من امرئ القيس ومن يتصل به من الشعراء ولكننا لم نفرغ من الشعراء أنفسهم؛ فلابد من وقفات أخرى قصيرة عند طائفة منهم. وستثبت لك هذه الوقفات أننا لسنا غلاة ولا مسرفين إن خشينا ألا يقتصر الشك على امرئ القيس وشعره.

-٤-

عمرو بن كلثوم الحارث بن حلزة

ونحن حين ندع مهلهلاً وامرأة أخيه إلى هذين الشاعرين من أصحاب المعلقات لا نتجاوز ربيعة بل لا نتجاوز هذين الحيين من ربيعة وهما حيّا بكر وتغلب. فعمرو بن كلثوم تغلبى، وهو فى عرف الرواة لسان تغلب الناطق، هو الذى سجل مفاخرها وأشاد بذكرها فى شعره، أو بعبارة أدق: فى قصيدته التى تروى بين المعلقات. وقد كان - فيما يقول الرواة - بطلا من أبطال تغلب ورث القوة والأيد وشدّة البأس وإباء الضيم عن جدّه مهلهل؛ فقد كانت أمه ليلى بنت مهلهل.

وقد أحيط عمرو بن كلثوم فى مولده ونشأته بل فى مولد أمه بطائفة من الأساطير لا يشك أشدّ الناس سذاجة فى أنها لون من ألوان العبث والانتحال:

زعموا أن مهلهلا لما ولدت له ليلى أمر بوأدها فأخفتها أمها، ثم نام فأتاه آت وتنبأ له بأن ابنته هذه ستلد ابنًا يكون له شأن، فلما أصبح سأل عن ابنته فقيل ولدت فكّذب وألح فأظهرت له فأمر بإحسان غذائها. ثم تزوجت كلثومًا فما زالت ترى فيما يرى النائم من يأتيها فيخبرها عن ابنها بالأعاجيب حتى ولدته ونشأته. قالوا وقد ساد عمرو ابن كلثوم قومه ولما يتجاوز الخامسة عشرة.

فكل هذه الأحاديث التى نشير إليها إشارة، تدل على أن عمرو بن كلثوم قد أحيط بطائفة من الأساطير جعلته إلى أبطال القصص أقرب منه إلى أشخاص التاريخ. ومع ذلك فقد يظهر أنه وجد حقا، وقد يظهر أنه على خلاف من قدمنا ذكرهم من الشعراء. وقد أعقب؛ فصاحب الأغانى يحدثنا بأن له عقبا كان باقيًا إلى أيامه.

وسواء أكان عمرو بن كلثوم شخصًا من أشخاص التاريخ أم بطلا من أبطال القصص، فإن القصيدة التى تنسب إليه لا يمكن أن تكون جاهلية أو لا يمكن أن تكون كثرتها جاهلية. وهل نستطيع قبل كل شىء أن نطمئن إلى ما يتحدث به الرواة من أن عمرو بن كلثوم قتل ملكا من ملوك الحيرة هو عمرو بن هند المشهور، وذلك حين بغى عمرو بن هند هذا وانتهى به الطغيان إلى أن طمع فى أن تستخدم أمه ليلى بنت مهلهل أم عمرو هذا؟ قال الرواة: فطلبت هند أم الملك إلى ليلى بنت مهلهل أن تناولها طبقا؛ فأجابتها ليلى: لتقم صاحبة الحاجة إلى حاجتها؛ فألحت هند؛ فصاحت ليلى: واذلاه يا لتغلب! وكان ابنها عمرو فى قبة الملك فسمع دعاءها فوثب إلى سيف معلق فضرب به الملك، ونهضت بنو تغلب فنهبوا قبة الملك وعادوا إلى باديتهم.

غير أن النص التاريخى الذى يثبت هذه القصة لم يصل إلينا بعد. وهل من المعقول أن يقتل ملك الحيرة هذه القتلة ويقف الأمر عند هذا الحد بين آل المنذر وبنى تغلب من ناحية وبين ملوك الفرس وأهل البادية من ناحية أخرى؟ أليس هذا لونا من الأحاديث التى كان يتحدث بها القصاص يستمدّونها من حاجة العرب إلى المفاخرة والتنافس؟ بلى! وقصيدة عمرو بن كلثوم نفسها نوع من هذا الشعر الذى كان ينتحل مع هذه الأحاديث. وأنت إذا قرأت هذه القصيدة رأيت أن مهلهلا لم يكن يتكثر وحده وإنما أورث التكثر والكذب سبطه عمرو بن كلثوم؛ فلسنا نعرف كلمة تضاف إلى الجاهليين وفيها من الإسراف والغلوّ ما فى كلمة عمرو بن كلثوم هذه. على أن رأى الرواة فيها يشبه رأيهم فى معلقة امرئ القيس؛ فهم يشكون فى بعضها وهم يختلفون فى الأبيات الأولى منها: أقالها عمرو بن كلثوم أم قالها عمرو ابن عدى ابن أخت جذيمة الأبرش؟ فأما الذين يضيفون هذه الأبيات لعمرو بن كلثوم فيرون أن مطلع القصيدة:

«ألا هبى بصحنك فاصبحينا»

وأما الآخرون فيرون أن مطلعها:

«قفى قبل التفرق يا ظعينا»

وأولئك وهؤلاء لا يختلفون فى إنطاق عمرو بن عدى بالبيتين:

فى الشعر الجاهلى

صددتِ الكأس عنا أمّ عمرو
وكان الكأس مجراها اليمينا
وما شرُّ الثلاثة أمّ عمرو
بصاحبك الذى لا تُصبحينا

وأنت حين تمضى فى القصيدة ترى فيها أبياتا مكررة تقع فى وسط القصيدة وفى آخرها. ولكن هذا النحو من الاضطراب مشترك فى أكثر الشعر الجاهلى، مصدره اختلاف الروايات. فإذا قرأت القصيدة نفسها فستجد فيها لفظاً سهلا لا يخلو من جزالة، وستجد فيها معانى حساناً وفخراً لا بأس به لولا أن الشاعر يسرف فيه من حين إلى حين إسرافا ينتهى به إلى السخف كقوله:

إذا بلغ الرضيعُ لنا فطامًا
تخر له الجبابر ساجدينا

وستجد فيها أبياتا تمثل إباء البدوى للضيم واعتزازه بقوته وبأسه كقوله:

ألا لا يجهلَنْ أحدٌ علينا
فنجهَلَ فوق جهل الجاهلينا

قلت إن هذا البيت يمثل إباء البدوى للضيم. ولكنى أسرع فأقول إنه لا يمثل سلامة الطبع البدوى وإعراضه عن تكرار الحروف إلى هذا الحد الممل:

ألا لا يجهلَنْ أحدٌ علينا
فنجهَلَ فوق جهل الجاهلينا

فقد كثرت هذه الجيمات والهاءات واللامات واشتد هذا الجهل حتى مل. وهم يحملون على الأعشى بيتا فيه مثل هذا النوع من التعسف.

ولكنا نشك فى صحة هذا البيت الذى يضاف إلى الأعشى.

ومهما يكن من شىء، فإن فى قصيدة ابن كلثوم هذه من رقة اللفظ وسهولته ما يجعل فهمها يسيراً على أقل الناس حظاً من العلم باللغة العربية فى هذا العصر الذى نحن فيه. وما هكذا كانت تتحدث العرب فى منتصف القرن السادس للمسيح وقبل ظهور الإسلام بما يقرب من نصف قرن. وما هكذا كانت تتحدث ربيعة خاصة فى هذا العصر الذى لم تسد فيه لغة مضر ولم تصبح فيه لغة الشعر. بل ما هكذا كان يتحدث الأخطل التغلبى الذى عاش فى العصر الأموى أى بعد ابن كلثوم بنحو قرن. واقرأ هذه الأبيات وحدّثنى أتطمئن إلى جاهليتها:

قِفى قبل التفرق يا ظعينا
نُخبِّرْكِ اليقين وتخبرينا
قفى نسألك هل أحدثتِ صرمًا
لو شك البينُ أم خُنتِ الأمينا
بيوم كريهة ضربا وطعنًا
أقر به مواليك العيونا
وإن غدًا وإن اليوم رهن
وبعد غد بما لا تعلمينا
تُريكَ إذا دخلتَ على خَلاءٍ
وقد أمنتَ عيونَ الكاشحينا
ذراعَىْ عَيطلٍ أدماء بكرٍ
هجانُ اللون لم تقرأ جنينا
وثديا مثل حُقِّ العاج رَخْصاً
حَصَانا من أكف اللامسينا
ومتنَىْ لَدْنةٍ سمقت وطالت
روادفها تنوء بما ولينا

ومأكمةً يضيق الباب عنها
وكشحا قد جُننت به جنونا
وساريتَىْ بَلَنطٍ أو رخام
يرنُّ خَشاش حليهما رنينا

واقرأ هذه الأبيات أيضا:

ألا لا يعلم الأقوام أنّا
تضعضعنا وأنا قد ونينا
ألا لا يجهلَنْ أحد علينا
فنجهل فوق جهل الجاهلينا
بأى مشيئة عمرو بن هند
تكون لقَيْلكمِ فيها قطينا
بأى مشيئة عمرو بن هند
تُطيع بنا الوشاةَ وتزدرينا
تَهددنا وأوعدنا رويدًا
متى كنا لأمك مقتوينا
فإنّ قناتنا يا عمرو أعيت
على الأعداء قبلك أن تلينا

وهذه الأبيات:

ونحن التاركون لما سَخطنا
ونحن الآخذون لما رضينا
وكنا الأيمنين إذا التقينا
وكان الأيسرين بنو أبينا
فصالوا صولة فيمن يليهم
وصلنا صولة فيمن يلينا
فآبوا بالنهاب وبالسبايا
وأبنا بالملوك مصفدينا
إليكم يابنى بكر إليكم
ألمّا تعرفوا منا اليقينا

وهذه الأبيات وقارن بينها وبين الأبيات الأخيرة:

فى الشعر الجاهلى

وقد علم القبائل من معدٍّ
إذا قببٌ بأبطحها بُنينا
بأنا المطعمون إذا قدرنا
وأنا المهلكون إذا ابتلينا
وأنا المانعون لما أردنا
وأنا النازلون بحيث شينا
وأنا التاركون إذا سَخِطْنا
وأنا الآخذون إذا رضينا
وأنا العاصمون إذا أُطعنا
وأنا العارمون إذا عصينا
ونشرب إن وردنا الماء صفوا
ويشرب غيرنا كدرًا وطينا

وهذه الأبيات:

إذا ما المَلْكُ سام الناس خسفًا
أبينا أن نَقَر الذل فينا
لنا الدنيا ومن أمسى عليها
ونبطش حين نبطش قادرينا
ملأنا البر حتى ضاق عنا
وماء البحر نملؤه سفينا
إذا بلغ الرضيع لنا فطامًا
تخر له الجبابر ساجدينا

أمتن من هذه القصيدة وأرصن قصيدة الحارث بن حلزّة، وكان لسان بكر، فيما يقول الرواة، ومحاميها والذائد عنها بين يدى عمرو بن هند أيضا. زعموا أن عمرو بن هند أصلح بين القبيلتين المختصمتين بكر وتغلب واتخذ منهما رهائن، فتعرضت رهائن تغلب لبعض الشر وهلكت أو هلك أكثرها، فتجنت تغلب على بكر وطالبت بدية الهلكى، وأبت بكر، وكادت تستأنف الحرب بينهما، واجتمعت أشرافهما إلى عمرو بن هند ليحكم بينهم، وأحس الحارث ميل الملك إلى تغلب فنهض فاعتمد على قوسه وارتجل هذه القصيدة. قالوا وكان به وضح، وكان الملك قد أمر أن يكون بينه وبينه ستار، فلما أخذ ينشد قصيدته أخذ الملك يعجب به ويدنيه شيئا فشيئا حتى أجلسه إلى جانبه وقضى لبكر.

ويكفى أن تقرأ هذه القصيدة لترى أنها ليست مرتجلة ارتجالا وإنما هى قصيدة نظمت وفكر فيها الشاعر تفكيرًا طويلا ورتب أجزاءها ترتيبًا دقيقًا. وليس فيها من مظاهر الارتجال إلا شىء واحد هو هذا الإقواء الذى تجده فى قوله:

فملكنا بذلك الناس حتى
ملكَ المنذر بن ماء السماء

فالقافية كلها مرفوعة إلا هذا البيت. ولكن الإقواء كان شيئًا شائعًا حتى عند الشعراء الإسلاميين الذين لم يكونوا يرتجلون فى كل وقت، نقول إن قصيدة الحارث أمتن وأرصن من قصيدة ابن كلثوم. وقد نظمتا فى عصر واحد، إن صح ما يقول الرواة، فهما مسوقتان إلى عمرو بن هند. فاقرأ هذه الأبيات للحارث وقارن بينها فى اللفظ والمعنى وبين ما قدمنا لك من شعر عمرو:

ملكٌ أضرعَ البريّةَ لا يو
جد فيها لما لديه كفاءُ
ما أصابوا من تغلبيٍّ فمطلو
ل، عليه إذا أصيب العفاء
كتكاليف قومنا إذ غزا المنـ
ذر هل نحن لابن هند رعاء
إذ أحلّ العلياء قبة ميسو
ن فأدنى ديارها العوصاء
فتأوّت له قراضبةٌ من
كل حى كأنهم ألقاء
فهداهم بالأسودين وأمرُ الـ
له بلْغٌ تشقى به الأشقياء
إذ تمنونهم غرورا فساقتـ
ـهم إليكم أمنيةٌ أشراء
لم يغرّركم غرورا ولكن
رفع الآلُ شخصهم والضحاء

وانظر إلى هذه الأبيات يعير فيها الشاعر تغلب بإغارات كانت عليهم لم ينتصفوا لأنفسهم من أصحابها:

أعلينا جناحُ كندةَ أن يغـ
ـنم غازيهم ومنا الجزاء
ليس منا المضرّبون ولا قيـ
ـس ولا جندلٌ ولا الحذّاء
أم جنايا بنى عتيق فمن يغـ
ـدر فإنا من حربهم برآء
أم علينا جرّى العباد كما نيـ
ـط بجوز المحمّل الأعباء
وثمانون من تميم بأيديـ
ـهم رماح صدورهن القضاء
تركوهم ملحّبين وآبوا
بنهاب يصم منها الحداء
أم علينا جرّى حنيفة أم ما
جمعت من محارب غبراء
أم علينا جرّى قضاعة أم ليـ
ـس علينا فيما جنوا أنداء

ثم جاءوا يسترجعون فلم تر
جع لهم شـامـة ولازهراء

فأنت ترى أن بين القصيدتين فرقًا عظيمًا فى جودة اللفظ وقوة المتن وشدّة الأسر. على أن هذا لايغير رأينا فى القصيدتين، فنحن نرجح أنهما منتحلتان. وكل ما فى الأمر أن الذين كانوا ينتحلون كانوا كالشعراء أنفسهم يختلفون قوة وضعفًا وشدّة وليناً. فالذى انتحل قصيدة الحارث بن حلِّزة كان من هؤلاء الرواة الأقوياء الذين يحسنون تخير اللفظ وتنسيقه ونظم القصيد فى متانة وأيْد. ولسنا نتردّد فى أن نعيد ما قلناه من أن هاتين القصيدتين وما يشبههما مما يتصل بالخصومة بين بكر وتغلب إنما هو من آثار التنافس بين القبيلتين فى الإسلام لا فى الجاهلية.

-٥-

طرفة بن العبد ـ المتلمس

وشاعران آخران من ربيعة نقف عندهما وقفة قصيرة هما طرفة بن العبد والمتلمس. وإنما نجمعهما لأن القصص جمعهما من قبل. فقد زعموا أن المتلمس كان خال طرفة. ولم يقف جمع القصص بينهما عند هذا الحدّ بل قد جمعهما فى الشىء القليل الذى نعرفه عنهما؛ ذلك أن لطرفة والمتلمس أسطورة لهج بها الناس منذ القرن الأول للهجرة. وهم يختلفون فى روايتها اختلافا كثيرا؛ ولكنا نتخير من هذه الروايات أيسرها وأقربها إلى الإنسان:

زعموا أن هذين الشاعرين هجوا عمرو بن هند حتى أحنقاه عليهما، ثم وفدا عليه فتلقاهما لقاء حسنا وكتب لهما كتابين إلى عامله بالبحرين وأوهمهما أنه كتب لهما بالجوائز والصِّلات؛ فخرجا يقصدان إلى هذا العامل. ولكن المتلمس شك فى كتابه فأقرأه غلاما من أهل الحيرة فإذا فيه أمر بقتل المتلمس، فألقى كتابه فى النهر، وألح على طرفة فى أن يفعل فعله فأبى؛ وافترق الشاعران: مضى أحدهما إلى الشام فنجا، ومضى الآخر إلى البحرين فلقى الموت. وكان طرفة حديث السنّ لم يتجاوز العشرين فى رأى بعض الرواة ولم يتجاوز السادسة والعشرين فى رأى بعضهم الآخر. وقد كثرت الأحاديث حول هذه القصة وأضيفت إليها أشياء أعرضنا عن ذكرها لظهور الانتحال فيها. وغضب عمرو ابن هند على المتلمس حين هرب إلى الشام وأفلت من الموت فأقسم لايطعم حبّ العراق. واتصل هجاء المتلمس له.

والرواة المحققون يعدون هذين الشاعرين من المقلين. بل لم يرو ابن سلاّم للمتلمس شيئا ولم يسم له قصيدة. فأما طرفة فقد قال ابن سلام عنه فى موضع إنه هو وعبيد من أقدم الفحول ولم يبق لهما إلا قصائد بقدر عشر. واستقلّ ابن سلام هذه القصائد على الشاعرين وقال إنه قد حمل عليهما حمل كثير. وقد رأيت أنه حين أراد أن يضع عبيداً فى طبقته لم يعرف له إلا بيتًا واحداً. فأما طرفة فقد عرف له المطولة ورَوَى مطلعها هكذا:

لخَوْلَةَ أطلالٌ ببرقة ثهمد
وقفت بها أبكى وأبكى إلى الغدِ

وعرف له الرائية المشهورة:

* أصحوت اليوم أم شاقتك هر *

وعرف له قصائد أخرى لم يدل عليها. وقال إنه أشعر الناس بواحدة. يريد المعلقة. وبين يدينا ديوان لطرفة يشتمل هاتين القصيدتين وقصيدة أخرى مشهورة، وهى:

سائلوا عنا الذى يعرفنا
بِخَزَازَى يوم تَحلاق اللمم

ثم مقطوعات أخرى ليست بذات غناء. وأنت إذا قرأت شعر طرفة رأيت فيه ما ترى فى أكثر هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين ولا سيما المضريين منهم من متانة اللفظ وغرابته أحيانا، حتى لتقرأ الأبيات المتصلة فلا تفهم منها شيئا دون أن تستعين بالمعاجم. ولكنك مضطر أن تلاحظ أن هذا الشعر أشبه بشعر المضريين منه بشعر الربعيين؛ فنحن لم نجمع شعراء ربيعة عفواً، وإنما جمعناهم فيما تحدثنا به إليك فى هذا الكتاب إلى الآن لأن بينهم شيئا يتفقون فيه جميعا، هو هذه السهولة التى تبلغ الإسفاف أحيانا؛ لانستثنى منهم فى ذلك إلا قصيدة الحارث بن حلزة. فكيف شذ طرفة عن شعراء ربيعة جميعاً فقوى متنه واشتدّ أسره وآثر من الإغراب ما لم يؤثر أصحابه ودنا شعره من شعر المضريين؟

وانظر فى هذه الأبيات التى يصف بها الناقة:

وأنى لأمْضى الهمَّ عند احتضاره
بعوجاء مرقالٍ تروح وتغتدى
أمونٍ كألواح الأران نصأتُها
على لاحب كأنه ظهر بُرجُدِ

فى الشعر الجاهلى

جمالية وجناء تردى كأنها
سفنجة تبرى لأزعر أربد
تبارى عتاقا ناجيات وأتبعت
وظيفا وظيفا فوق مور معبد
تربعت القفين فى الشول ترتعى
حدائق مولى الأسرة أغيد
تريع إلى صوت المهيب وتتقى
بذى خصل روعات أكلف ملبد
كأن جناحى مضرحى تكنفا
حفافيه شكا فى العسيب بمسرد

وهو يمضى على هذا النحو فى وصف ناقته فيضطرنا إلى أن نفكر فيما قلناه من قبل من أن أكثر هذه الأوصاف أقرب إلى أن يكون من صنعة العلماء باللغة منه إلى أى شىء آخر. ولكن دع وصفه للناقة واقرأ:

ولست بحلال التلاع مخافة
ولكن متى يسترفد القوم أرفد
فإن تبغنى فى حلقة القوم تلقنى
وإن تلتمسنى فى الحوانيت تصطد
متى تأتنى أصبحك كأسا روية
وإن كنت عنها ذا غنى فاغن وازدد
وإن يلتق الحى الجميع تلاقنى
إلى ذروة البيت الشريف المصمد
ندامای بيض كالنجوم وقينة
تروح إلينا بين برد ومجسد
رحيب قطاب الجيب منها رفيقة
بجس الندامى بضة المتجرد
إذا نحن قلنا أسمعينا انبرت لنا
على رسلها مطروقة لم تشدد

إذا رجعت فى صوتها خلت صوتها
تجاوب أظآر على ربع ردى

فسترى فى هذه الأبيات لينا ولكن فى غير ضعف، وشدة ولكن فى غير عنف. وسترى كلاما لا هو بالغريب الذى لا يفهم، ولا هو بالسوقى المبتذل، ولا هو بالألفاظ قد رصفت رصفا دون أن تدل على شىء. وامض فى قراءة القصيدة فستظهر لك شخصية قوية ومذهب فى الحياة واضح جلى: مذهب اللهو واللذة يعمد إليهما من لايؤمن بشىء بعد الموت ولايطمع من الحياة إلا فيما تتيح له من نعيم برىء من الإثم والعار على ما كان يفهمهما عليه هؤلاء الناس:

وما زال تشرابى الخمور ولذتى
وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى
إلى أن تحامتنى العشيرة كلها
وأفردت إفراد البعير المعبد
رأيت بنى غبراء لاينكروننى
ولا أهل هذاك الطراف الممدد
ألا أيهذا الزاجرى أحضر الوغى
وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدى
فإن كنت لاتسطيع دفع منيتى
فدعنى أبادرها بما ملكت يدى
ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى
وجدك لم أحفل متى قام عودى
فمنهن سبقى العاذلات بشربة
كميت متى ما تعل بالماء تزبد
وكرى إذا نادى المضاف محنبا
كسيد الغضا نبهته المتورد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب
ببهكنة تحت الخباء المعمد

فى هذا شخصية بارزة قوية لايستطيع من يلمحها أن يزعم أنها متكلفة أو منتحلة أو مستعارة. وهذه الشخصية ظاهرة البداوة واضحة الإلحاد بينة الحزن واليأس والميل إلى الإباحة فى قصد واعتدال. هذه الشخصية تمثل رجلا فكر والتمس الخير والهدى فلم يصل إلى شىء، وهو صادق فى يأسه، صادق فى حزنه، صادق فى ميله إلى هذه اللذات التى يؤثرها. ولست أدرى أهذا الشعر قد قاله طرفة أم قاله رجل آخر؟ وليس يعنينى أن يكون طرفة قائل هذا الشعر. بل ليس يعنينى أن أعرف اسم صاحب هذا الشعر، وإنما الذى يعنينى هو أن هذا الشعر صحيح لاتكلف فيه ولا انتحال، وأن هذا الشعر لايشبه ما قدمنا فى وصف الناقة ولايمكن أن يتصل به، وأن هذا الشعر النادر من الشعر الذى نعثر به من حين إلى حين فى تضاعيف هذا الكلام الكثير الذى يضاف إلى الجاهليين، فنحس حين نقرؤه أنا نقرأ شعرا حقا فيه قوة وحياة وروح.

وإذاً فأنا أرجح أن فى هذه القصيدة شعرا صنعه علماء اللغة هو هذا الوصف الذى قدمنا بعضه، وشعراً صدر عن شاعر حقا هو هذه الأبيات وما يشبهها. ولسنا نأمن أن يكون فى هذه الأبيات نفسها ما دس على الشاعر دسا وانتحل عليها انتحالا.

فأما صاحب القصيدة فيقول الرواة إنه طرفة. ولست أدرى أهو طرفة أم غيره؟ بل لست أدرى أجاهلى هو أم إسلامى؟ وكل ما أعرفه هو أنه شاعر بدوى ملحد شاك.

فى الشعر الجاهلى

ولست أحب أن أقف عند القصيدتين الأخريين؛ فإن شخصية الشاعر تستخفى فيهما استخفاء وتعود معهما إلى هذا الشعر الذى وقفت عنده غير مرة والذى يمثل مجد القبيلة وفخرها القديم. وأكبر الظن أن هاتين القصيدتين كقصيدة الحارث بن حلزة وضعتا فى الإسلام تخليدا لمآثر بكر بن وائل.

فلندع طرفة ولنصل إلى المتلمس. وأمر المتلمس أيسر من أمر طرفة. فشعره يعود بنا إلى شعر ربيعة الذى قدّمنا الإشارة إليه وإلى ما فيه من رقة وإسفاف وابتذال. ومن غريب أمره أن التكلف فيه ظاهر، ولاسيما فى القافية، فيكفى أن تقرأ سينيته التى أولها:

يـا آل بـكـرٍ ألاَ لِلّـهِ أُمّـكُـمُ
طال الثَّواء وثوبُ العجز ملبوس

لتحس تكلف القافية. على أن هذه القصيدة مضطربة الرواية فقد يوضع آخرها فى أولها، وقد يروى مطلعها:

كم دونَ ميّةَ من مستعملٍ قَذَفٍ
ومن فلاة بها تُستودع العيسُ

وللمتلمس قصيدة أخرى ليست أجود ولا أمتن من هذه، ولعلها أدنى منها إلى الرداءة، وهى التى مطلعها:

ألم ترَ أن المرء رهن منية
صريعٌ لعَافى الطير أو سوف يُرمَس
فلا تقبلنْ ضَيمًا مخافةَ مِيتةٍ
وموتَنْ بها حرًا وجلدُك أملس

ويقول فيها:

وما الناس إلا ما رأوا وتحدّثوا
وما العجز إلا أن يضاموا فيجلسوا

وربما كانت ميمية المتلمس أجود ما يضاف إليه من الشعر، وهى التى أولها:

يعيرنى أمى رجال ولا أرى
أخـا كـرمٍ إلا بأن يتكرّمـا

وأكبر الظن أن كل ما يضاف إلى المتلمس من شعر ــ أو أكثره على أقل تقدير ــ مصنوع، الغرض من صنعته تفسير طائفة من الأمثال وطائفة من الأخبار حفظت فى نفوس الشعب عن ملوك الحيرة وسيرتهم: فى هؤلاء الأخلاط من العرب وغير العرب الذين كانوا يسكنون السواد. ولا أستبعد أن يكون شخص المتلمس نفسه قد اخترع اختراعًا تفسيرا لهذا المثل الذى كان يضرب بصحيفة المتلمس والذى لم يكن الناس يعرفون من أمره شيئا، ففسره القصاص واستمدوا تفسيره من هذه الأساطير الشعبية التى أشرنا إليها غير مرة.

وهناك شعراء آخرون من ربيعة كنا نستطيع أن نقف عندهم ونلم بشعرهم إلماما وننتهى فيهم إلى مثل ما انتهينا إليه فى أمر هؤلاء الشعراء الذين درسناهم فى هذا البحث القصير. ولكنا نكتفى بما قدّمنا؛ فقد ضربنا المثل. ويخيل إلينا أنا قد وضحنا وبينا وأزلنا الحجاب عن كل ما نريد أن نقوله فى موقفنا بإزاء الشعر الجاهلى.

ونحن لم نقصد فى هذا الكتاب إلى أن ندرس الشعراء ولا إلى أن نحلل شعرهم وإنما قصدنا إلى أن نبسط رأينا فى طريقة درس هذا الشعر الجاهلى وهؤلاء الشعراء الجاهليين. وقد بلغنا من ذلك ما كنا نريد. فأما تتبع الشعراء شاعراً شاعراً ودرس شعرهم قصيدة قصيدة ومقطوعة مقطوعة فقد نفرغ لبعضه فى غير هذا الكتاب. ومهما نفعل فلن نستطيع أن ننهض به وحدنا فى عام أو أعوام، بل لابدّ من أن ينهض به معنا الذين يحبون الحق فيسعون إليه ويطلبونه.

على أنا نريد أن نختم هذا السفر بملاحظتين:

(الأولى) أن هذا الدرس الذى قدمناه ينتهى بنا إلى نتيجة إلا تكن تاريخية صحيحة فهى فرض يحسن أن يقف عنده الباحثون ويجتهدوا فى تحقيقه، وهى أن أقدم الشعراء فيما كانت تزعم العرب وفيما كان يزعم الرواة إنما هم يمنيون أو ربعيون. وسواء أكانوا من أولئك أو من هؤلاء فما يروى من أخبارهم يدل على أن قبائلهم كانت تعيش فى نجد والعراق والجزيرة أى فى هذه البلاد التى تتصل بالفرس اتصالا ظاهراً والتى كان يهاجر إليها العرب من عدنان وقحطان على السواء.

وإذاً فنحن نرجح أن هذه الحركات التى دفعت أهل اليمن من ناحية وأهل الحجاز من ناحية أخرى إلى العراق والجزيرة ونجد، فى عصور مختلفة لكنها لاتكاد تتجاوز القرن الرابع للمسيح، قد أحدثت نهضة عقلية وأدبية، لما كان من اختلاط هذين الجنسين العربيين فيما بينهما ومن اتصالهم بالفرس.

ومن هذه النهضة نشأ الشعر أو قل إذا كنت تريد التحقيق ظهر الشعر وقوى وأصبح فنا أدبيًا. وقد ذهب هذا الشعر ولم يبق لنا منه شىء الا الذكرى، ولكن لم يكد يأتى القرن السادس للمسيح حتى

في الشعر الجاهلي

تجاوزت هذه النهضة أقطار العراق والجزيرة ونجد وتغلغلت في أعماق البلاد العربية نحو الحجاز فمست أهله. ومن هنا ظهر الشعر في مضر ومن إليهم من أهل البلاد العربية الشمالية. فالشعر كما ترى يمني قوي حين اتصلت القحطانية بربيعة. ولكنا لم نعرفه ولم نصل إليه إلا حين تغلغل في البلاد العربية وأخذته مضر عن ربيعة. ومن هنا نستطيع أن نقول إنا تعمدنا الوقوف ببحثنا عند هذا الحدّ الذي انتهينا إليه؛ فلنا في شعر مضر رأي غير رأينا في شعر اليمن وربيعة، لأننا نستطيع أن نؤرخه ونحدّد أوليته تقريبا، ولأننا نستطيع أن نقبل بعض قديمه دون أن تحول بيننا وبين ذلك عقبة لغوية عنيفة.

وإذا فنحن نستطيع أن نستأنف هذا البحث في سفر آخر. وسترى أن الشعراء الجاهليين من مضر قد أدركوا الإسلام كلهم أو أكثرهم فليس غريبا أن يصح من شعرهم شيء كثير.

(الثانية) أن الذين يقرءون هذا الكتاب قد يفرغون من قراءته وفي نفوسهم شئ من الأثر المؤلم لهذا الشك الأدبي الذي نردّده في كل مكان من الكتاب. وقد يشعرون، مخطئين أو مصيبين، بأننا نتعمد الهدم تعمدا ونقصد إليه في غير رفق ولا لين. وقد يتخوفون عواقب هذا الهدم على الأدب العربي عامة وعلى القرآن الذي يتصل به هذا الأدب خاصة.

فلهؤلاء نقول إن هذا الشك لاضرر منه ولابأس به، لالأن الشك مصدر اليقين ليس غير، بل لأنه قد آن للأدب العربي وعلومه أن تقوم على أساس متين. وخير للأدب العربي أن يزال منه في غير رفق ولالين مالايستطيع الحياة ولايصلح لها من أن يبقى مثقلا بهذه الأثقال التي تضر أكثر مما تنفع، وتعوق عن الحركة أكثر مما تمكن منها.

ولسنا نخشى على القرآن من هذا النوع من الشك والهدم بأسًا؛ فنحن نخالف أشد الخلاف أولئك الذين يعتقدون أن القرآن في حاجة إلى الشعر الجاهلي لتصح عربيته وتثبت ألفاظه. نخالفهم في ذلك أشدّ الخلاف لأن أحدا لم ينكر عربية النبي فيما نعرف، ولأن أحداً لم ينكر أن العرب قد فهموا القرآن حين سمعوه تتلى عليهم آياته. وإذا لم ينكر أحد أن النبي عربي وإذا لم ينكر أحد أن العرب قد فهموا القرآن حين سمعوه، فأي خوف على عربية القرآن من أن يبطل هذا الشعر الجاهلي أو هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين؟ وليس بين أنصار القديم أنفسهم من يستطيع أن ينازع في أن المسلمين قد احتاطوا أشدّ الاحتياط في رواية القرآن وكتابته ودرسه وتفسيره حتى أصبح أصدق نص عربي قديم يمكن الاعتماد عليه في تدوين اللغة العربية وفهمها. وهم لم يحفلوا برواية الشعر ولم يحتاطوا فيها، بل انصرفوا عنها في بعض الأوقات طائعين أو كارهين، ولم يراجعوها إلا بعد فترة من الدهر وبعد أن عبث النسيان والزمان بما كان قد حفظ من شعر العرب في غير كتابة ولاتدوين. فأيهما أشد إكباراً للقرآن وإجلالا له وتقديسًا لنصوصه وإيماناً بعربيته: ذلك الذي يراه وحده النص الصحيح الصادق الذي يستدل بعربيته القاطعة على تلك العربية المشكوك فيها، أم ذلك الذي يستدل على عربية القرآن بشعر كان يرويه وينتحله في غير احتياط ولاتحفظ قوم منهم الكذاب ومنهم الفاسق ومنهم المأجور ومنهم صاحب اللهو والعبث؟

أما نحن فمطمئنون إلى مذهبنا مقتنعون بأن الشعر الجاهلي أو كثرة هذا الشعر الجاهلي لاتمثل شيئًا ولاتدل على شيء إلا ما قدّمنا من العبث والكذب والانتحال، وأن الوجه ـ إذا لم يكن بد من الاستدلال بنص على نص ـ إنما هو الاستدلال بنصوص القرآن على عربية هذا الشعر لابهذا الشعر على عربية القرآن. ■

طه حسين

١٨ مارس سنة ١٩٢٦

قرار النيابة*

فى قضية كتاب

«فى الشعر الجاهلى»

محمد نور

قا نحن محمد نور رئيس نيابة مصر

من حيث إنه بتاريخ ٣٠ مايو سنة ١٩٢٦ تقدم بلاغ من الشيخ **خليل حسنين** الطالب بالقسم العالى بالأزهر لسعادة النائب العمومى يتهم فيه الدكتور **طه حسين** الأستاذ بالجامعة المصرية بأنه ألف كتاباً أسماه **«فى الشعر الجاهلى»** ونشره على الجمهور وفى هذا الكتاب طعن صريح فى القرآن العظيم حيث نسب الخرافة والكذب لهذا الكتاب السماوى الكريم إلى آخر ما ذكره فى بلاغه.

وبتاريخ ٥ يونيو سنة ١٩٣٦ أرسل فضيلة شيخ الجامع الأزهر لسعادة النائب العمومى خطاباً يبلغ به تقريراً رفعه علماء الجامع الأزهر عن كتاب ألفه **طه حسين** المدرس بالجامعة المصرية أسماه **«فى الشعر الجاهلى»** كذب فيه القرآن صراحة، وطعن فيه على النبىّ صلى الله عليه وسلم وعلى نسبه الشريف وأهاج بذلك ثائرة المتدينين وأتى فيه بما يخل بالنظم العامة ويدعو الناس للفوضى، وطلب اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة الناجعة ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمى وتقديمه للمحاكمة وقد أرفق بهذا البلاغ صورة من تقرير أصحاب الفضيلة العلماء الذى أشار إليه فى كتابه. وبتاريخ ١٤ سبتمبر سنة ١٩٢١ تقدم إلينا بلاغ آخر من حضرة **«عبد الحميد البنان»** أفندى عضو مجلس النواب ذكر فيه أنّ الأستاذ **طه حسين** المدرس بالجامعة المصرية نشر ووزع وعرض للبيع فى المحافل والمحلات العمومية كتاباً أسّماه **«فى الشعر الجاهلى»** طعن وتعدّى فيه على الدين الإسلامى - وهو دين الدولة - بعبارات صّريحة واردة فى كتابه ستبيّنه فى التحقيقات.

وحيث إنه نظراً لتغيب الدكتور **طه حسين** خارج القطر المصرى قد أرجأنا التحقيق إلى ما بعد عودته. فلما عاد بدأنا التحقيق بتاريخ ١٩ أكتوبر سنة ١٩٢٦ فأخذنا أقوال المبلغين جملة بالكيفية المذكورة بمحضر التحقيق ثم استجوبنا المؤلف. وبعد ذلك أخذنا فى دراسة الموضوع بقدر ما سمحت لنا الحالة.

وحيث إنه اتضح من أقوال المبلغين أنهم ينسبون للمؤلف أنه طعن على الدين

* سبق نشر هذا النص للمرة الأولى فى كتاب «محاكمة طه حسين» لخيرى شلبى.

الإسلامى فى مواضع أربعة من كتابه :

الأول : أن المؤلف أهان الدين الإسلامى بتكذيب القرآن فى إخباره عن إبراهيم وإسماعيل حيث ذكر فى ص ٢٦ من كتابه «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل ، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضًا، ولكن ورود هذين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخى فضلا عن إثبات هذه القصة التى تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها ونحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعًا من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهود والقرآن والتوراة من جهة أخرى إلى آخر ما جاء فى هذا الصدد.

الثانى : ما تعرض له المؤلف فى شأن القراءات السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين جميعًا وأنه فى كلامه عنها يزعم عدم إنزالها من عند الله ، وأن هذه القراءات إنما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوحى الله بها إلى نبيه مع أن معاشر المسلمين يعتقدون أن كل هذه القراءات مروية عن الله تعالى على لسان النبىّ صلى الله عليه وسلم .

الثالث : ينسبون للمؤلف أنه طعن فى كتابه على النبىّ صلى الله عليه وسلم طعنًا فاحشًا من حيث نسبه فقال فى ص٧٢ من كتابه : «ونوع آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبىّ من ناحية أسرته ونسبه إلى قريش ، فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبىّ يجب أن يكون صفوة بنى هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بنى قصى وأن تكون قصى صفوة قريش وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الإنسانية كلها». وقالوا إن تعدى المؤلف بالتعريض بنسب النبىّ صلى الله عليه وسلم والتحقير من قدره تعدٍّ على الدين وجرم عظيم يسيء إلى المسلمين والإسلام فهو قد اجترأ على أمر لم يسبقه إليه كافر ولا مشرك.

الرابع : أن الأستاذ المؤلف أنكر أن للإسلام أولية فى بلاد العرب وأنه دين إبراهيم إذ يقول فى ص ٨٠ : «أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية فى بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبىّ وأن خلاصة الدين الإسلامى وصفوته هى خلاصة الدين الحق الذى أوحاه الله إلى الأنبياء من قبل» .. إلى أن قال فى ص ٨١ «وشاعت فى العرب أثناء ظهور الإسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب فى عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أضلها به المضلون وانصرفت إلى عبادة الأوثان» .. إلى آخر ما ذكره فى هذا الموضوع.

ومن حيث إن العبارات التى يقول المبلغون إن فيها طعنًا على الدين الإسلامى إنما جاءت فى كتاب فى سياق الكلام على موضوعات كلها متعلقة بالغرض الذى ألف من أجله، فلأجل الفصل فى هذه الشكوى لا يجوز انتزاع تلك العبارات من موضعها والنظر إليها منفصلة ، وإنما الواجب توصلا إلى تقديرها تقديرًا صحيحًا بحثها حيث هى فى موضوعها من الكتاب ومناقشتها فى السياق الذى وردت فيه وبذلك يمكن الوقوف على قصد المؤلف منها وتقدير مسئوليته تقديرًا صحيحًا.

عن الأمر الأول

من حيث إنه ما يلفت النظر ويستحق البحث فى كتاب «**فى الشعر الجاهلى**» من حيث علاقته بموضوع هذه الشكوى ، إنما هو ما تناوله المؤلف بالبحث فى الفصل الرابع تحت عنوان «**الشعر الجاهلى واللغة**» من ص ٢٤ إلى ص ٣٠.

ومن حيث إن المؤلف بعد أن تكلم فى الفصل الثالث من كتابه على أن الشعر المقال بأنه جاهلى لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب الجاهليين وأراد فى الفصل الرابع أن يقدم أبلغ ما لديه من الأدلة على عدم التسليم بصحة الكثرة المطلقة من الشعر فقال إن هذا الشعر بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه.

وحيث إن المؤلف أراد أن يدلل على صحة هذه النظرية فرأى بحق من الواجب عليه أن يبدأ بتعرف اللغة الجاهلية فقال: «ولنجتهد فى تعرف اللغة الجاهلية هذه ، ما هى أو ماذا كانت فى

العصر الذى يزعم الرواة أن شعرهم الجاهلى هذا قد قيل فيه». وقد أخذ فى بحث هذا الأمر فقال إن الرأى الذى اتفق عليه الرواة أو كادوا يتفقون عليه، هو أن العرب ينقسمون إلى قسمين ؛ قحطانية منازلهم الأولى فى اليمن ، وعدنانية منازلهم الأولى فى الحجاز ، وهم متفقون على أن القحطانية عرب منذ خلقهم الله فطروا على العربية فهم العارية، وعلى أن العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتساباً ، كانوا يتكلمون لغة أخرى هى العبرانية أو الكلدانية ، ثم تعلموا لغة العرب العارية فمحت لغتهم الأولى من صدورهم وثبتت فيها هذه اللغة الثانية المستعارة وهم متفقون على أن هذه العدنانية المستعربة إنما يتصل نسبها **بإسماعيل ابن إبراهيم** ، وهم يروون حديثًا يتخذونه أساساً لكل هذه النظرية خلاصته أن أول من تكلم العربية ونسى لغة أبيه هو **إسماعيل بن إبراهيم** . وبعد أن فرغ من تقرير ما اتفق عليه الرواة فى هذه النقطة قال : إن الرواة يتفقون أيضًا على شىء آخر ، وهو أن هناك خلافاً قوياً بين لغة حمير وبين لغة عدنان مستنداً إلى ما روى عن **أبى عمرو بن العلاء** من أنه كان يقول : «ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا» وعلى أن البحث الحديث قد أثبت خلافًا جوهرياً بين اللغة التى كان يصطنعها الناس فى جنوب البلاد العربية واللغة التى كانوا يصطنعونها فى شمال هذه البلاد وأشار إلى وجود نقوش ونصوص تثبت هذا الخلاف فى اللفظ وفى قواعد النحو والتصريف بعد ذلك حاول المؤلف حل هذه المسألة بسؤال إنكارى فقال : إذا كان أبناء **إسماعيل** قد تعلموا العربية من العرب العارية فكيف بعد ما بين اللغتين لغة العرب العارية ولغة العرب المستعربة، ثم قال إنه واضح جداً لمن له إلمام بالبحث التاريخى عامة ويدرس الأقاصيص والأساطير خاصة أن هذه النظرية متكلفة مصطنعة فى عصور متأخرة دعت إليها حاجة دينية أو اقتصادية أو سياسية .

ثم قال بعد ذلك : «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا أيضًا عنهما ، ولكن ورود هذين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخى فضلا عن إثبات هذه القصة التى تحدث بهجرة **إسماعيل** ابن **إبراهيم** إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها» . وظاهر من إيراد المؤلف هذه العبارة أن يعطى دليله شيئًا من القوة بطريقة التشكك فى وجود **إبراهيم وإسماعيل** التاريخى وهو يرمى بهذا القول إنه مادام **إسماعيل** وهو الأصل فى نظرية العرب العارية والعرب المستعربة مشكوكا فى وجوده التاريخى فمن باب أولى ما ترتب على وجوده مما يرويه الرواة . أراد المؤلف أن يوهم بأن لرأيه أساسًا فقال : «ونحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعا من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى» . ثم أخذ يبسط الأسباب التى يظن أنها تبرر هذه الحيلة إلى أن قال : «أمر هذه القصة إذن واضح فهى حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام واستغلها الإسلام بسبب دينى وسياسى أيضًا ، وإذن فيستطيع التاريخ الأدبى واللغوى ألا يحفل بها عندما يريد أن يتعرف أصل اللغة الفصحى ، وإذن فنستطيع أن نقول إن الصلة بين اللغة العربية الفصحى التى كانت تتكلمها العدنانية واللغة التى كانت تتكلمها القحطانية فى اليمن إنما هى كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة ، وأن قصة العارية والمستعربة وتعلم **إسماعيل** العربية من **جرهم** كل ذلك أحاديث أساطير لا خطر له ولا غناء فيه .... وهنا يجب أن نلاحظ على الدكتور المؤلف الكتاب (١) أنه خرج من بحثه هذا عاجزاً كل العجز عن أن يصل إلى غرضه الذى عقد هذا الفصل من أجله ، وبيان ذلك أنه وضع فى أول الفصل سؤالا وحاول الإجابة عليه، وجواب هذا السؤال فى الواقع هو الأساس الذى يجب أن يرتكز عليه فى التدليل على صحة رأيه، هو يريد أن يدلل على أن الشعر الجاهلى بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه، وبديهى أنه للوصول إلى هذا الغرض يتعين على الباحث تحضير ثلاثة أمور :

١ ـ الشعر الذى يريد أن يبرهن على أنه منسوب بغير حق للجاهلية .

٢ ـ الوقت الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه .

٣ ـ اللغة التى كانت موجودة فعلا فى الوقت المذكور .

وبعد أن تتهيأ له هذه المواد يجرى عملية المقارنة فيوضح الاختلافات الجوهرية بين لغة الشعر وبين لغة الزمن الذى روى أنه قيل فيه . ويستخرج بهذه الطريقة الدليل على صحة ما يدعيه . لذا

تتضح أهمية السؤال الذى وضعه بقوله : «لنجتهد فى تعرّف اللغة الجاهلية هذه، ماهى أو ما إذا كانت فى العصر الذى يزعم الرواة أن شعرهم الجاهلى هذا قد قيل فيه ». وتتضح أهمية الإجابة عنه.

ولكن الأستاذ المؤلف وضع السؤال وحاول الإجابة عنه وتطرق فى بحثه إلى الكلام على مسائل فى غاية الخطورة صدم بها الأمة الإسلامية فى أعز ما لديها من الشعور ولوث نفسه بما تناوله من البحث فى هذا السبيل بغير فائدة ولم يوفق إلى الإجابة، بل قد خرج من البحث بغير جواب اللهم إلا قوله : «إن الصلة بين اللغة العدنانية وبين اللغة القحطانية ، إنما هى كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة». وبديهى أن ما وصل إليه ليس جواباً عن السؤال الذى وضعه ، وقد نوقش فى التحقيق فى هذه المسألة فلم يستطع رد هذا الاعتراض ولا يمكن الاقتناع بما ذكره فى التحقيق من أنه كتب الكتاب للإخصائيين من المستشرقين بنوع خاص وأن تعريف هاتين اللغتين عند الإخصائيين واضح لا يحتاج إلى أن يذكر لأن قوله هذا عجز عن الجواب ، كما أن قوله إن اللغة الجاهلية فى رأيه ورأى القدماء والمستشرقين لغتان متباينتان لا يمكن أن يكون جواباً عن السؤال الذى وضعه لأن غرضه من السؤال واضح فى كتابه إذ قال : «ولنجتهد فى تعرف اللغة الجاهلية هذه ما هى». وقد كان قرر قبل ذلك: «فنحن إذا ذكرنا اللغة العربية نريد بها معناها الدقيق المحدود الذى نجده فى المعاجم حيث نبحث فيها عن لفظ اللغة ما معناه نريد بها الألفاظ من حيث هى ألفاظ تدل على معانيها تستعمل حقيقة مرة ومجازاً مرة أخرى وتتطلب تطوراً ملائما لمقتضيات الحياة التى يحياها أصحاب هذه اللغة، فبعد أن حدد هو بنفسه معنى اللغة الذى يريده فلا يمكن أن يقبل منه ما أجاب به من أن مراده أن اللغة لغتان بدون أن يتعرف على واحدة منهما.

فالمؤلف إذن فى واحدة من اثنتين: إما أن يكون عاجزاً وإما أن يكون سيئ النية بحيث قد جعل هذا البحث ستاراً ليصل بواسطته إلى الكلام فى تلك المسائل الخطيرة التى تكلم عنها فى هذا الفصل وسنتكلم فيما بعد عن هذه النقطة عند الكلام على القصد الجنائى.

٢ ـ أنه استدل على عدم صحة النظرية التى رواها الرواة وهى تقسيم العرب إلى عاربة ومستعربة وتعلم **إسماعيل** العربية من **جرهم**، بافتراض وضعه فى صيغة سؤال إنكارى. إذا كان أبناء **إسماعيل** قد تعلموا العربية من أولئك العرب الذين نسميهم العاربة فكيف بعد ما بين اللغة التى كان يصطنعها العرب العاربة واللغة التى كان يصطنعها العرب المستعربة. يريد المؤلف بهذا أن يقول، لو كانت نظرية تعلم **إسماعيل** وأولاده العربية من **جرهم** صحيحة لوجب أن تكون لغة المتعلم كلغة المعلم. وهذا الاعتراض وجيه فى ذاته ولكنه لايفيد المؤلف فى التدليل على صحة رأيه، لأنه نسى أمراً مهما لا يجوز غض النظر عنه. هو يشير إلى الاختلافات التى بين لغة حمير ولغة عدنان، وهو يقصد بلغة عدنان التى كانت موجودة وقت نزول القرآن لأنه يرى من الاحتياط العلمى أن يقرر أن أقدم نص عربى للغة العدنانية هو القرآن، وهو يعلم أن حمير آخر دول العرب القحطانية، وقد مضى من وقت وجود إسماعيل إلى وقت وجود حمير زمن طويل جداً أى أنه قد انقضى من الوقت الذى يروى أن إسماعيل تعلم فيه اللغة العربية من جرهم إلى الوقت الذى اختاره المؤلف للمقارنة بين اللغتين زمن يتعذر تحديده، ولكنه على كل حال زمن طويل جداً لا يقل عن عشرين قرناً ، فهل يريد المؤلف مع هذا أن يتخذ الاختلافات التى بين اللغتين دليلا على عدم صحة نظرية الرواة غير حاسب حساباً للتطور الواجب حصوله فى اللغة بسبب مضى هذا الزمن الطويل وما يستدعيه توالى العصور من تتابع الحوادث واختلاف الظروف. إن الأستاذ قد أخطأ فى استنتاجه بغير شك. ونستطيع إذن أن نقول إن استنتاجه لا يصلح دليلا على فساد نظرية الرواة التى يريد أن يهدمها وأنه إذا ما ثبت وجود اختلاف مهما كان مداه بين اللغتين فإن هذا لا ينفى صحة الرواية التى يرويها الرواة من حيث تعلم إسماعيل العربية من جرهم، ولا يضيرها أن الأستاذ المؤلف ينكرها بغير دليل لأن طريقة الإنكار والتشكك بغير دليل طريقة سهلة جداً فى متناول كل إنسان عالماً كان أو جاهلا.

على أننا نلاحظ أيضاً على المؤلف أنه لم يكن دقيقاً فى بحثه، وهو ذلك الرجل الذى يتشدد كل التشدد فى التمسك بطرق البحث عن أمرين، الأول ما روى عن أبى **عمرو بن العلاء** من أنه كان

يقول، «ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا». والثانى قوله: «ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف فى اللفظ وفى قواعد النحو والتصريف أيضاً».

أما عن الدليل الأول فإن ما رواه أبو عبدالله بن سلام الجمحى مؤلف طبقات الشعراء عن أبى عمرو بن العلاء «ما لسان حمير وأقاصى اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا». وقد يكون للمؤلف مأرب من وراء تغيير هذا النص، على أن الذى نريد أن نلاحظه هو أن ابن سلام ذكر قبيل هذه الرواية فى الصفحة نفسها ما يأتى:

وأخبرنى يونس عن أبى عمرو قال: «العرب كلها ولد إسماعيل إلا حمير وبقايا جرهم». - راجع ص٨ من كتاب طبقات الشعراء طبعة مطبعة السعادة - فواجب على المؤلف إذن وقد اعتمد صحة العبارة الأولى أن يسلم أيضاً بصحة العبارة الثانية، لأن الراوى واحد والمروى عنه واحد. وتكون نتيجة ذلك أنه فسر ما اعتمد عليه من أقوال أبى عمرو بن العلاء بغير ما أراده بل فسره بعكس ما أراده ويتعين إسقاط هذا الدليل.

وأما عن الدليل الثانى فإن المؤلف لم يتكلم عنه بأكثر من قوله: «ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف». فأردنا عند استجوابه أن نستوضحه ما أجمل فعجز، وليس أدل على هذا العجز من أن نذكر هنا ما دار فى التحقيق من المناقشة بشأن هذه المسألة:

س - هل يمكن لحضرتكم الآن تعريف اللغة الجاهلية الفصحى وعلى لغة حمير وبيان الفرق بين لغة حمير ولغة عدنان ومدى هذا الفرق وذكر بعض أمثلة تساعدنا على فهم ذلك ؟

جـ - قلت إن اللغة الجاهلية فى رأيى ورأى القدماء والمستشرقين لغتان متباينتان على الأقل، أولهما لغة حمير وهذه اللغة قد درست ووضعت لها قواعد النحو والصرف والمعاجم، ولم يكن شىء من هذا معروف قبل الاكتشافات الحديثة، وهى كما قلت مخالفة للغة العربية الفصحى التى سألتم عنها مخالفة جوهرية فى اللفظ والنحو وقواعد الصرف، وهما إلى اللغة الحبشية القديمة أقرب منها إلى اللغة العربية الفصحى، وليس من شك فى أن الصلة بينها وبين لغة القرآن والشعر كالصلة بين السريانية وبين هذه اللغة القرآنية. فأما إيراد النصوص والأمثلة فيحتاج إلى ذاكرة لم يهبها الله لى، ولابد من الرجوع إلى الكتب المدونة فى هذه اللغة.

س - هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا لنا هذه المراجع أو تقدموها لنا ؟

جـ - أنا لا أقدم شيئاً.

س - هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا إلى أى وقت كانت موجودة اللغة الحميرية ومبدأ وجودها إن أمكن ؟

جـ - مبدأ وجودها ليس من السهل تحديده ولكن لاشك فى أنها كانت معروفة تكتب قبل القرن الأول للمسيح وظلت تتكلم إلى ما بعد الإسلام، ولكن ظهور الإسلام وسيادة اللغة القرشية قد محيا (محوا) هذه اللغة شيئاً فشيئاً كما محيا (محوا) غيرها من اللغات المختلفة فى البلاد العربية وغير العربية وأقرا مكانها لغة القرآن.

س - هل يمكن لحضرتكم أيضاً أن تذكروا لنا مبدأ اللغة العدنانية ولو بوجه التقريب ؟

جـ - ليس من السهل معرفة مبدأ اللغة العدنانية وكل ما يمكن أن يقال بطريقة عملية هو أن لدينا نقوشاً قليلة جداً يرجع عهدها إلى القرن الرابع للميلاد، وهذه النقوش قريبة من اللغة العدنانية ولكن المستشرقين يرون أنها لهجة قبطية وإذن فقد يكون من احتياط العلم أن نرى أقدم نص عربى يمكن الاعتماد عليه من الوجهة العلمية إلى الآن إنما هو القرآن حتى نستكشف نقوشاً أظهر وأكثر مما لدينا.

س - هل تعتقدون حضرتكم أن اللغة سواء كانت اللغة الحميرية أو اللغة العدنانية كانت باقية على حالها من وقت نشأتها أو حصل فيها تغيير بسبب تمادى الزمن والاختلاط ؟

جـ - ما أظن أن لغة من اللغات تستطيع أن تبقى قروناً دون أن تتطور ويحصل فيها التغيير الكثير.

ونحن مع هذا لا نريد أن ننفى وجود اختلاف بين اللغتين ولا نقصد أن نعيب على المؤلف جهله بهذه الأمور فإنها فى

الحقيقة ما زالت من المجاهل وما وصل إليه المستشرقون من الاستكشافات لا ينير الطريق، وإنما الذى نريد أن نسجله عليه هو أنه بنى أحكامه على أساس ما زال مجهولا ، إذ إنه يقرر بجرأة فى آخر الفصل الذى نتكلم بشأنه، «والنتيجة لهذا البحث كله تردنا إلى الموضوع الذى ابتدأنا به منذ حين وهو أن هذا الشعر الذى يسمونه الجاهلى لا يمثل اللغة الجاهلية ولا يمكن أن يكون صحيحاً، ذلك لأننا نجد بين هؤلاء الشعراء الذين يضيفون إليهم شيئًا كثيراً من الشعر الجاهلى قوما ينتسبون إلى عرب اليمن إلى هذه القحطانية العاربة التى كانت تتكلم لغة غير لغة القرآن والتى كان يقول عنها **أبو عمرو بن العلاء** إن لغتنا مخالفة للغة العرب والتى أثبت البحث الحديث أنها لغة أخرى غير اللغة العربية - فمتى قال أبو عمرو بن العلاء إنها لغة مخالفة للغة العرب . لقد أشرنا إلى التغيير الذى أحدثه المؤلف فيما روى عن أبى عمرو حيث حذف من روايته . «وقلنا قد يكون للمؤلف مآرب من وراء هذا التغيير، فهذا هو مأربه ، إن الأستاذ حرّف فى الرواية عمداً ليصل إلى تقرير هذه النتيجة .

ويقول المؤلف أيضًا والتى أثبت البحث الحديث أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية - وقد أبنّا فيما سلف أنه عجز فى إثبات هذه المسألة عن إثبات ما يدعيه - ومن الغريب أنه عندما بدأ البحث اكتفى بأن قال، ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف فى اللفظ وفى قواعد النحو والتصريف أيضًا ، ولكنه انتهى بأن قرر بأن البحث الحديث أثبت أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية !!!

قرر الأستاذ فى التحقيق أنه لاشك فى أن اللغة الحميرية ظلت تتكلم إلى مابعد الإسلام ، فإن كانت هذه اللغة هى لغة أخرى غير اللغة العربية كما يوهم أنه انتهى به بحثه فهل له أن يفهمنا كيف استطاع عرب اليمن فهم القرآن وحفظه وتلاوته؟

نحن نسلم بأنه لابد من وجود اختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان، بل ونقول إنه لابد من وجود شيء من الاختلافات بين بعض القبائل وبين البعض الآخر ممن يتكلمون لغة واحدة من اللغتين المذكورتين ، ولكنها على كل حال اختلافات لا تخرجها عن العربية وهذه الاختلافات هى التى قصدها أبو عمرو بن العلاء بقوله : «ما لسان حمير بلساننا»، والمؤلف لا يستطيع أن ينكر الاختلاط الذى لابد منه بين القبائل المختلفة خصوصاً فى أمة متنقلة بطبيعتها كالأمة العربية، ولابد لها جميعاً من لغة عامة تتفاهم بها هى اللغة الأدبية، وقد أشار هو بنفسه إليها فى ص١٧ من كتابه حيث قال عن القرآن:

ولكنه كان كتاباً عربياً لغته هى اللغة العربية الأدبية التى كان يصطنعها الناس فى عصره أى فى العصر الجاهلى». وهذه اللغة الأدبية هى لغة الكتابة ولغة الشعر ، والمؤلف نفسه عندما تكلم فى الفصل الخامس عشر عن الشعر الجاهلى واللهجات بحث فى ص ٣٥ و ٣٦ و ٣٧ بحثًا يؤيد هذا المعنى وإن كان يدعى بغير دليل أن الإسلام قد فرض على العرب جميعاً لغة عامة واحدة هى لغة قريش مع أنه سبق أن ذكر فى ص ١٧ أن لغة القرآن هى اللغة العربية الأدبية التى كان يصطنعها الناس فى عصره أى فى العصر الجاهلى فلم لا تكون لهذه اللهجة الأدبية السيادة العامة من قبل نزول القرآن بزمن طويل وكيف يستطيع هو هذا التحديد وعلام يستند؟.

يتضح مما تقدم أن عدم ظهور خلاف فى اللغة لا يدل فى ذاته حتمًا على عدم صحة الشعر . ونحن لا نريد بما قدمنا أن نتولى الدفاع عن صحة الشعر الجاهلى إذ إن هذه المسألة ليست حديثة العهد ابتدعها المؤلف وإنما هى مسألة قديمة قررها أهل الفن والشعر كما قال «ابن سلام» صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات وهو يحتاج فى تمييزه إلى خبير كاللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصنعة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره - ولكن الذى نريد أن نشير إليه إنما هو الخطأ الذى اعتاد أن يرتكبه المؤلف فى أبحاثه حيث بدأ بافتراض يتخيله ثم ينتهى بأن يرتب عليه قواعد كأنها حقائق ثابتة كما فعل فى أمر الاختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان ثم فى مسألة إبراهيم وإسماعيل وهجرتهما إلى مكة وبناء الكعبة إذ بدأ فيها بإظهار الشك ثم انتهى باليقين بدأ بقوله : «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضًا ولكن ورود هذ ين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخى فضلا عن إثبات هذه القصة التى تحدثنا بهجرة إسماعيل ابن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة

فيهـا». إلى هنا أظهر الشك لعدم قيام الدليل التاريخى فى نظره ، كما تتطلبه الطرق الحديثة ثم انتهى بأن قرر فى كثير من الصراحة : إن ضعف هذه القصة إذن واضح فهى حديثة العهد ظهرت قبل الإسلام واستغلها الإسلام لسبب دينى ... إلخ .. فما هو الدليل الذى انتقل به من الشك إلى اليقين؟

هل دليله هو قوله «نحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعًا من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى؟ وأن أقدم عصر يمكن أن تكون قد نشأت فيه هذه الفكرة إنما هو ذلك العصر الذى أخذ اليهود يستوطنون فيه شمال البلاد العربية ويبنون فيه المستعمرات .. إلخ. وأن ظهور الإسلام وما كان من الخصومة بينه وبين وثنية العرب من غير أهل الكتاب قد اقتضى أن نثبت الصلة بين المدن الجديدة وبين ديانتى النصارى واليهود وأنه مع ثبوت الصلة الدينية يحسن أن تؤيدها صلة مادية ... إلخ .

إذا كان الأستاذ المؤلف يرى أن ظهور الإسلام قد اقتضى أن تثبت الصلة بينه وبين ديانتى اليهود والنصارى ، وأن القرابة المادية الملفقة بين العرب وبين اليهود لازمة لإثبات الصلة بين الإسلام وبين اليهودية فاستغلها لهذا الغرض، فهل له أن يبين السبب فى عدم اهتمامه أيضاً بمثل هذه الحيلة لتوثيق الصلة بين الإسلام وبين النصرانية؟ وهل عدم اهتمامه هذا معناه عجزه أو استهانته بأمر النصرانية؟ وهل من يريد توثيق الصلة مع اليهود بأى ثمن، حتى باستغلال التلفيق هو الذى يقول عنهم فى القرآن : «لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا». إن الأستاذ ليعجز حقاً عن تقديم هذا البيان إذ إن كل ما ذكره فى هذه المسألة إما هو خيال فى خيال وكل ما استند إليه من الأدلة هو:

١ - فليس ببعيد أن يكون ...

٢ - فما الذى يمنع ..

٣ - ونحن نعتقد ...

٤ - وإذن فليس ما يمنع قريشًا من أن تقبل هذه الأسطورة .

٥ - وإذن فنستطيع أن نقول !!!

فالأستاذ المؤلف فى بحثه إذا رأى إنكار شىء يقول لا دليل عن الأدلة التى تتطلبها الطرق الحديثة للبحث حسب الخطة التى رسمها فى منهج البحث وإذا رأى تقرير أمر لا يدلل عليه بغير الأدلة التى أحصيناها له وكفى بقوله حجة.

سئل الأستاذ فى التحقيق عن أصل هذه المسألة «أى تلفيق القصة» وهل هى من استنتاجه أو نقلها . فقال : «فرض فرضته أنا دون أن أطلع عليه فى كتاب آخر وقد أخبرت بعد أن ظهر الكتاب أن شيئًا مثل هذا الفرض يوجد فى بعض كتب المبشرين ، ولكن لم أفكر فيه حتى بعد ظهور كتابى» . على أنه سواء كان هذا الفرض من تخيله كما يقول أو من نقله عن ذلك المبشر الذى يستتر تحت اسم «هاشم العربى» فإنه كلام لا يستند إلى دليل ولا قيمة له، على أننا نلاحظ أن ذلك المبشر مع ما هو ظاهر من مقاله من غرض الطعن على الإسلام كان فى عباراته أظرف من مؤلف كتاب الشعر الجاهلى لأنه لم يتعرض للشك فى وجود إبراهيم وإسماعيل بالذات وإنما اكتفى بأن أنكر أن إسماعيل أبو العرب العدنانيين ، وقال إن حقيقة الأمر فى قصة إسماعيل أنها دسيسة لفقها قدماء اليهود للعرب تزلفاً إليهم ... إلخ . كما نلاحظ أيضاً أن ذلك المبشر قد يكون له عذره فى سلوك هذا السبيل لأن وظيفته التبشير لدينه وهذا غرضه الذى يتكلم فيه ولكن ما عذر الأستاذ المؤلف فى طرق هذا الباب وما هى الضرورة التى ألجأته إلى أن يرى فى هذه القصة نوعاً من الحيلة .... إلخ ....

وإن كان المتسامح يرى له بعض العذر فى التشكك الذى أظهره أولا اعتماداً على عدم وجود الدليل التاريخى كما يقول فما الذى دعاه إلى أن يقول فى النهاية بعبارة تفيد الجزم : إن هذه القصة إذن واضح فهى حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام واستغلها الإسلام لسبب دينى واضح .. إلخ . مع اعترافه فى التحقيق بأن المسألة فرض افترضه ؟

يقول الأستاذ إنه إن صح افتراضه فإن القصة كانت شائعة بين العرب قبل الإسلام فلما جاء الإسلام استغلها وليس ما يمنع أن يتخذها الله فى القرآن وسيلة لإقامة الحجة على الخصوم المسلمين كما اتخذ غيرها من القصص التى كانت معروفة وسيلة إلى الاحتجاج أو إلى الهداية - وهاشم العربى يقول فى مثل هذا: ولما ظهر **محمد** رأى المصلحة فى إقرارها فأقرها وقال للعرب إنه إنما يدعوهم إلى ملة جدهم هذا الذى يعظونه

من غير أن يعرفوه فسبحان من أوجد هذا التوافق بين الخواطر ....

إن الأستاذ المؤلف أخطأ فيما كتب وأخطأ أيضًا فى تفسير ما كتب وهو فى هذه النقطة قد تعرض بغير شك لنصوص القرآن وليس فى وسعه الهرب بادعائه البحث العلمى منفصلا عن الدين، فليفسر لنا إذن قوله تعالى فى سورة النساء : «إنا أوحينا إليك كما أوحينا إلى نوح والنبيين من بعده وأوحينا إلى إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وعيسى وأيوب ويونس وهارون وسليمان ... الخ ...» وقوله فى سورة مريم : « واذكر فى الكتاب إبراهيم إنه كان صديقًا نبيًا» و«اذكر فى الكتاب إسماعيل إنه كان صادق الوعد وكان رسولا نبيًا» وفى سورة آل عمران «قل آمنا بالله وما أنزل علينا وما أنزل على إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوتى موسى وعيسى والنبيون من ربهم لا نفرق بين أحد منهم ونحن له مسلمون» وغير ذلك من الآيات القرآنية الكثيرة التى ورد فيها ذكر إبراهيم وإسماعيل، لا على سبيل المثال كما يدعى حضرته، وهل عقل الأستاذ سليم بأن الله سبحانه وتعالى يذكر فى كتابه أن إبراهيم نبى وأن إسماعيل رسول نبىً مع أن القصة ملفقة، وماذا يقول حضرته فى موسى وعيسى وقد ذكرهما الله سبحانه وتعالى فى الآية الأخيرة مع إبراهيم وإسماعيل وقال فى حقهم جميعاً لا نفرق بين أحد منهم، وهل يرى حضرته أن قصة موسى وعيسى من الأساطير أيضًا قد ذكرها الله وسيلة للاحتجاج أو للهداية كما فعل فى قصة إبراهيم وإسماعيل ما دامت الآية تقضى بألا نفرق بين أحد منهم، الحق أن المؤلف فى هذه المسألة يتخبط تخبط الطائش ويكاد يعترف بخطئه لأن جوابه يشعر بهذا عندما سألناه فى التحقيق عن السبب الذى دعاه أخيراً لأن يقرر بطريقة تفيد الجزم بأن القصة حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام فقال فى ص ٣٧ من محضر التحقيق: «هذه العبارة إذا كانت تفيد الجزم فهى إنما تفيده إن صح الفرض الذى قامت عليه وربما كان فيها شىء من الغلو ولكنى أعتقد أن العلماء جميعًا عندما يفترضون فروضًا علمية يبيحون لأنفسهم مثل هذا النحو من التعبير فالواقع أنهم مقتنعون فيما بينهم وبين أنفسهم بأن فروضهم راجحة».

والذى نراه أن موقف الأستاذ المؤلف هنا لا يختلف عن موقف الأستاذ «هوار» حين يتكلم عن شعر أمية بن أبى الصلت وقد وصف المؤلف نفسه هذا الموقف ص٨٢ و ٨٣ من كتابه بقوله : «مع أنى من أشد الناس إعجاباً بالأستاذ «هوار» وبطائفة من أصحابه المستشرقين وبما ينتهون إليه فى كثير من الأحيان من النتائج العلمية القيمة فى تاريخ الأدب العربى التى يتخذونها للبحث فإنى لا أستطيع أن أقرأ مثل هذا الفصل دون أن أعجب كيف يتورط العلماء أحياناً فى مواقف لا صلة بينها وبين العلم».

حقًا إن الأستاذ المؤلف قد تورط فى هذا الموقف الذى لا صلة بينه وبين العلم بغير ضرورة يقتضيها بحثه ولا فائدة يرجوها لأن النتيجة التى وصل إليها من بحثه وهى قوله «إن الصلة بين اللغة العدنانية وبين اللغة القحطانية كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة وأن قصة العاربة والمستعربة وتعلم إسماعيل العربية من جرهم كل ذلك حديث أساطير لا خطر له ولا غناء فيه» ما كانت تستدعى التشكك فى صحة إخبار القرآن عن إبراهيم وإسماعيل وبنائهما الكعبة ثم الحكم بعدم صحة القصة واستغلال الإسلام لها لسبب دينى.

ونحن لا نفهم كيف أباح المؤلف لنفسه أن يخلط بين الدين وبين العلم وهو القائل بأن الدين يجب أن يكون بمعزل عن هذا النوع من البحث الذى هو بطبيعته قابل للتغيير والنقض والشك والإنكار «ص ٢٢ من محضر التحقيق» وإننا حين نفصل بين العلم والدين نضع الكتب السماوية موضع التقديس ونعصمها من إنكار المنكرين وطعن الطاعنين «ص٢٤ من محضر التحقيق» ولا ندرى لم يفعل غير ما يقول فى هذا الموضوع . لقد سئل فى التحقيق عن هذا فقال: «إن الداعى أنى أناقش طائفة من العلماء والآباء والقدماء والمحدثين وكلهم يقررون أن العربية المستعربة قد أخذوا لغتهم عن العرب العاربة بواسطة أبيهم إسماعيل بعد أن هاجر» وهم جميعًا يستدلون على آرائهم بنصوص من القرآن ومن الحديث فليس لى بد من أن أقول لهم إن هذه النصوص لا تلزمنى من الوجهة العلمية.

أما الثابت من نصوص القرآن فقصة الهجرة وقصة بناء الكعبة وليس فى القرآن نصوص يستدل بها على تقسيم العرب إلى عاربة ومستعربة، على أن

إسماعيل أبو العرب العدنانيين ، ولا على تعلم إسماعيل العربية من جرهم ، ونص الآية التى ثبتت الهجرة «ربنا إنى أسكنت من ذريتى بواد غير ذى زرع عند بيتك المحرم ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوى إليهم وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون» لايفيد غير إسكان ذرية إبراهيم فى وادى مكة أى أن إسماعيل هو جرهم صغير «كنص الحديث» إلى هذا الوادى فنشأ فيه بين أهله وهم من العرب وتعلم هو وأبناؤه لغة من نشئوا بينهم وهى العربية لأن اللغة لا تولد مع الإنسان وإنما تكتسب اكتساباً وقد اندمجوا فى العرب فصاروا منهم وهذا الاندماج لا يترتب عليه أن يكون جميع العرب العدنانيين من ذريته ، إذ الحكم بهذا يقتضى ألا يكون مع إسماعيل أحد منهم حتى لا يوجد غير ذريته وهو مالم يقل به أحد . ويا ليت الأستاذ المؤلف حذا حذو ذلك المبشر «هاشم العربى» فى هذه المسألة حيث قال: «ولا إسماعيل نفسه بأب للعرب المستعربة ولا تملك أحد من بنيه على أمة من الأمم وإنما قصارى أمرهم أنهم دخلوا وهم عدد قليل من قبائل العرب العديدة المجاورة لمنازلهم فاختلطوا بها وما كانوا منها إلا كعصاة فى فلاة» . راجع ص ٣٥٦ من كتاب مقالة فى الإسلام . ولو أن المؤلف فعل هذا لنجا من التورط فى هذا الموضوع . أما مسألة بناء الكعبة فلم يفهم الحكمة فى نفيها واعتبارها أسطورة من الأساطير اللهم إلا إذا كان مراده إزالة كل أثر لإبراهيم وإسماعيل ولكن ما مصلحة المؤلف من هذا ؟ الله أعلم بمراده .

عن الأمر الثانى

من حيث إن المبلغين ينسبون إلى المؤلف أنه يزعم «عدم إنزال القراءات السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين جميعاً» ، ويقول إن هذه القراءات «إنما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوصى الله بها إلى نبيه» مع أن معاشر المسلمين يعتقدون أن كل هذه القراءات مروية عن الله تعالى على لسان النبى صلى الله عليه وسلم وأن تجده فيها من إمالة وفتح وإدغام وفك ونقل كله منزل من عند الله تعالى استدلوا على هذا بحديث النبىّ صلى الله عليه وسلم «أقرأنى جبريل على حرف فلم أزل أستزيده ويزيدنى حتى انتهى إلى سبعة أحرف» وعلى قوله صلى الله عليه وسلم لما تحاكم إليه سيدنا عمر بن الخطاب وهشام بن حكيم بسبب ما ظهر من الاختلاف بين قراءة كل منهما «هكذا أنزلت» ، إن هذا القرآن أنزل على سبعة أحرف فاقرءوا ما تيسر منه» ، وقالوا إن الحديث وإن كان غير متواتر من حيث السند إلا أنه متواتر من حيث المعنى وحيث إنه يجب أن يلاحظ قبل الكلام على عبارة المؤلف أن حديث «أنزل القرآن على سبعة أحرف» قد ورد من رواية نحو عشرين من الصحابة لا بنصه ولكن بمعناه . وقد حصل اختلاف كثير فى المراد بالأحرف السبعة فقال بعضهم إن المراد بالأحرف السبعة الأوجه التى يقع بها الاختلاف فى القراءة «راجع كتاب البيان لطاهر بن صالح بن أحمد الجزائرى طبع المنار . ص ٣٧ ـ ٣٨ ، وقال بعضهم إنها أوجه من المعانى المتفقة بالألفاظ المختلفة نحو: «أقبل وهلم وتعال وعجل وأسرع وانظر وأخر وأمهل ونحوه» «راجع ص ٣٩ وما بعدها من الكتاب المذكور» وقال بعضهم إنها أمر وزجر وترغيب وترهيب وجدل وقصص ومثل «ص ٤٧» ، وقال بعضهم إنها سبع لغات متفرقة فى القرآن لسبعة أحياء من قبائل العرب مختلفة الألسن «ص ٤٩» ، وقال بعضهم إن المراد بالسبعة الأحرف سبعة أوجه فى أداء التلاوة وكيفية النطق بالكلمات التى فيها من إدغام وإظهار وتفخيم وترقيق وإمالة وإشباع ومد وقصر وتشديد وتخفيف وتليين ، لأن العرب كانت مختلفة اللغات فى هذه الوجوه فيسر الله عليهم ليقرأ كل إنسان بما يوافق لغته ويسهل على لسانه «ص ٥٩» ، وقال غيرهم خلاف ذلك .

وقد قال «**الحافظ أبو حاتم ابن حيان البستى**» . اختلف أهل العلم فى معنى الأحرف السبعة فى خمسة وثلاثين قولا «ص ٥٩ و ٦٠» ، وقال **الشرف المرسى**: «الوجوه أكثرها متداخلة ولا أدرى مستندها ولا عمن نقلت» ، إلى أن قال: «وقد ظن كثير من العوام أن المراد بها القراءات السبع وهو جهل قبيح»ص٦١» ، وقال بعضهم هذا الحديث من المشكل الذى لا يدرى معناه وقال آخر والمختار عندى أنه من المتشابه الذى لا يدرى تأويله .

ورأى «**أبو جعفر محمد بن جرير الطبرى**» صاحب التفسير الشهير فى معنى هذا الحديث إنه أنزل بسبع لغات وينفى أن يكون المراد بالحديث القراءات لأنه قال فأما ما كان من اختلاف القراءة فى رفع حرف وجره ونصبه وتسكين

حرف وتحريكه ونقل حرف إلى آخر مع اتفاق الصورة فمن معنى قول النبى صلى الله عليه وسلم «أمرت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف» بمعزل لأنه معلوم أنه لا حرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءة فى قراءته بهذا المعنى يوجب المراء به كفر المماري به فى قول أحد من علماء الأمة .. «راجع الجزء الأول من تفسير القرآن للطبرى ص ٢٣ طبع المطبعة الأميرية».

والمؤلف قد تعرض لهذه المسألة فى الفصل الخامس الذى عنوانه «الشعر الجاهلى واللهجات» حيث تكلم عن عدم ظهور اختلاف فى اللهجة «يريد باللهجة هنا الاختلافات المحلية فى اللغة الواحدة أو ما يسميه الفرنسيون «Dialcte» أو تباعد فى اللغة أو تباين فى مذهب الكلام مع أن لكل قبيلة لغتها ومذهبها فى الكلام وهو يريد بذلك أن يدلل على أن الشعر الذى لم يظهر فيه أثر لهذه الاختلافات لم يصدر عن هذه النقطة قال إن القرآن الذى تلى بلهجة واحدة هى لغة قريش ولهجتها لم يكد يتناوله القراء من القبائل المختلفة حتى كثرت قراءاته وتعددت اللهجات فيه وتباينت تباينًا كثيرًا، جدّ القراء والعلماء المتأخرون فى ضبطه وتحقيقه وأقاموا له علمًا أو علومًا خاصة وقد أشار بإيضاح إلى ما يريده من الاختلاف فى القراءات فقال إنما يشير إلى اختلاف آخر يقبله العقل ويسيغه النقل وتقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التى لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهها لتقرأ القرآن كما كان يتلوه النبى وعشيرته من قريش فقرأته كم كانت تتكلم فأمالت حيث لم تكم تميل ومدت حيث لم تكن تمد وقصرت حيث لم تكن تقصر وسكنت حيث لم تكن تسكن وأدغمت أو أخفت أو نقلت حيث لم تكن تدغم ولا تخفى ولا تنقل.

فالمؤلف لم يتعرض لمسألة القراءات من حيث إنها منزلة أو غير منزلة وإنما قال كثرت القراءات وتعددت اللهجات وقال إن الخلاف الذى وقع فى القراءات تقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التى لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهها فهو بهذا يصف الواقع ، وإن صح رأى من قال إن المقصود بالأحرف السبعة هو القراءات السبع فإن هذه الاختلافات التى كانت واقعة فعلا كانت طبعًا هى السبب الذى دعا إلى الترخيص للنبى صلى الله عليه وسلم بأن يقرئ كل قوم بلغتهم حيث قال صلى الله عليه وسلم: «أنه قد وسع لى أن أقرئ كل قوم بلغتهم» قال أيضًا : «أتانى جبريل فقال اقرأ القرآن على حرف واحد فقلت إن أمتى لا تستطيع ذلك حتى قال سبع مرات فقال لى اقرأ على سبعة أحرف الخ» ، وإن لم يصح هذا الرأى فإن نوع القراءات الذى عناه المؤلف إنما هو من نوع ما أشار إليه «الطبرى» بقوله إنه بمعزل عن قول النبى صلى الله عليه وسلم «أمرت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف» لأنه معلوم أنه لا حرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءة فى قراءته بهذا المعنى يوجب المراء به كفر المماري به فى قول أحد من علماء الأمة.

ونحن نرى أن ما ذكره المؤلف فى هذه المسألة هو بحث علمى لا تعارض بينه وبين الدين لا اعتراض لنا عليه .

عن الأمر الثالث

من حيث إن حضرات المبلغين ينسبون للأستاذ المؤلف أنه طعن فى كتابه النبى صلى الله عليه وسلم طعنًا فاحشًا من حيث نسبه قال فى ص ٧٢ من كتابه : «ونوع آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبى من ناحية أسرته ونسبه فى قريش فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبى يجب أن يكون صفوة بنى هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بنى قصى وأن يكون قصى صفوة قريش وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الإنسانية كلها»: وقالوا إن تعدى المؤلف بالتعريض بنسب النبى صلى الله عليه وسلم والتحقير من قدره تعد على الدين وجرم عظيم يسيء إلى المسلمين والإسلام فهو قد اجترأ على أمر إذ لم يسبقه إليه كافر ولا مشرك.

المؤلف أورد هذه العبارة فى كلامه «على الدين وانتحال الشعر» والأسباب التى يعتقد أنها دعت المسلمين إلى انتحال الشعر وأنه كان يقصد بالانتحال فى بعض الأطوار إلى إثبات صحة النبوة وصدق النبى وكان هذا النوع موجهًا إلى عامة الناس وقال بعد ذلك : والغرض من هذا الانتحال على ما يرجح - إنما هو إرضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة فى كل شيء ولا يكرهون أن يقال لهم إن من دلائل صدق النبى فى رسالته أنه كان منتظرًا قبل أن يجيء بدهر طويل ثم وصل إلى ما يتعلق

بتعظيم شأن النبى من ناحية أسرته ونسبه فى قريش.

ونحن لا نرى اعتراضاً على بحثه على هذا النحو من حيث هو وإنما كل ما نلاحظه عليه أنه تكلم فيما يختص بأسرة النبى صلى الله عليه وسلم ونسبه فى قريش بعبارة خالية من كل احترام بل وبشكل تهكمى غير لائق ولا يوجد فى بحثه ما يدعوه لإيراد العبارة على هذا النحو.

عن الأمر الرابع

يقول حضرات المبلغين إن الأستاذ المؤلف أنكر أن للإسلام أوليةفى بلاد العرب وأنه دين إبراهيم، إذ يقول: «أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية فى بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبى وأن خلاصة الدين الإسلامى وصفوته هى خلاصة الدين الحق الذى أوحاه الله إلى الأنبياء من قبل»، إلى أن قال: «وشاعت فى العرب أثناء ظهور الإسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب فى عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أضلها وانصرفت إلى عبادة الأوثان» ... الخ.

وحيث إن كلام المؤلف هنا هو استمرار فى بحث بيان أسباب انتحال الشعر من حيث تأثير الدين على الانتحال ولا اعتراض على البحث من حيث هو. وقد قرر المؤلف فى التحقيق أنه لم ينكر أن الإسلام دين إبراهيم ولا أن له أولية فى العرب وأن شأن ما ذكره فى هذه المسألة كشأن ما ذكره فى مسألة النسب: رأى القصاص اقتناع المسلمين بأن للإسلام أولية وبأنه دين إبراهيم فاستغلوا هذا الاقتناع وأنشئوا حول هذه المسألة من الشعر والأخبار مثلما أنشئوا حول مسألة النسب.

ونحن لا نرى اعتراضاً على أن يكون مراده بما كتب فى هذه المسألة هو ما ذكر، ولكننا نرى أنه كان سيئ التعبير جداً فى بعض عباراته كقوله:

«ولم يكن أحد قد احتكر ملة إبراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بتأويلها فقد أخذ المسلمون يردون الإسلام فى خلاصته إلى دين إبراهيم هذا الذى هو أقدم وأنقى من دين اليهود والنصارى كقوله وشاعت فى العرب أثناء ظهور الإسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم. ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب فى عصر من العصور....»، لأن فى إيراد عباراته على هذا النحو ما يشعر بأنه يقصد شيئاً آخر بجانب هذا المراد خصوصاً إذا قربنا بين هذه العبارات وبين ما سبق له أن ذكره بشأن تشككه فى وجود إبراهيم وما يتعلق به.

عن القانون

نصت المادة ١٢ من الأمر الملكى رقم ٤٢ لسنة ١٩٢٣ بوضع نظام دستورى للدولة المصرية على أن حرية الاعتقاد مطلقة.

ونصت المادة ١٤ منه على أن حرية الرأى مكفولة ولكل إنسان الإعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو بغير ذلك فى حدود القانون ونصت المادة ١٤٩ منه على أن الإسلام دين الدولة.

فلكل إنسان إذن حرية الاعتقاد بغير قيد ولا شرط وحرية الرأى فى حدود القانون فله أن يعرب عن اعتقاده وفكره بالقول أو بالكتابة بشرط ألا يتجاوز حدود القانون.

وقد نصت المادة ١٣٩ من قانون العقوبات الأهلى على عقاب كل تعد يقع بإحدى طرق العلانية المنصوص عنها فى المادتين ١٤٨ و ١٥٠، على أحد الأديان التى تؤدى شعائرها علناً - كما أشرنا فى البداية - وهى الجريمة.

وجريمة التعدى على الأديان فى البداية - وهى الجريمة المعاقب عليها بمقتضى المادة المذكورة تتكون بتوفر أربعة أركان:

التعدى، ووقوع التعدى بإحدى طرق العلنية المبينة فى المادتين ١٤٨، ١٥٠، عقوبات ووقوع التعدى على أحد الأديان التى تؤدى شعائرها علناً، وأخيراً القصد الجنائى.

عن الركن الأول

لم يذكر القانون بشأن هذا الركن فى المادة إلا لفظ «تعد» وهذا اللفظ عام يمكن فهم المراد منه بالرجوع إلى نص المادة باللغة الفرنسية وقد عبر فيه عن التعدى بلفظ Outtaga والقانون قد استعمل لفظ Outtaga هذا فى المواد ١٥٥ و ١٥٩ و١٦٠ عقوبات أيضاً ولما ذكر معناها فى النص العربى للمواد المذكورة عبر فى المادة ١٥٥ بقوله «كل من انتهك

حـــرمـــة، وفى المادتين ١٥٩ ، ١٦٠ تضاف: بإهانة . فيتضح من هذا ـ أن مراده بالتعدى فى المادة ١٣٩ كل مساس بكرامة الدين أو انتهاك حرمته أو الحط من قـــدره أو الازدراء به لأن الإهانة تشمل كل هذه المعانى بلا شك.

وحيث إنه بالرجوع إلى الوقائع التى ذكرها الدكتور **طه حسين** والتى تكلمنا عنها تفصيلا وتطبيقاً على القانون يتضح أن كـلامـه الذى بحثناه تحت عنوان «الأمر الأول» فـيـه تعد على الدين الإسلامى لأنه انتهك حرمة هذا الدين بأن نسب إلى الإسلام أنه استغل قصة ملفقة هى قصة هجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة وبناء إبراهيم وإسماعيل للكعبة واعتبار هذه القصة أسطورة وأنها من تلفيق اليهود وأنها حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام إلى آخر ما ذكرناه تفصيلا عند الكلام عن الوقائع وهو بكلامه هذا يرمى الدين الإسلامى بأنه مضلل فى أمور هى عقائد فى القرآن باعتبار أنها حقائق لامرية فيها كما أن كلامه الذى بحثناه تحت عنوان «الأمر الرابع» قد أورده على صورة تشعر بأنه يريد به إتمام فكرته بشأن ما ذكر ـ أما كلامه بشأن نسب النبى صلى الله عليه وسلم فهو إن لم يكن فيه طعن ظاهر إلا أنه أورده بعبارة تهكمية تشف عن الحط من قدره ـ وأما ما ذكر بشأن القراءات مما تكلمنا عنه فى الأمر الثانى فإنه بحث برىء من الوجهة العلمية والدينية أيضاً ولا شىء فيه يستوجب المؤاخذة لا من الوجهة الأدبية ولا من الوجهة القانونية.

عن الركن الثانى

لا كلام فى هذا الركن لأن الطعن السابق بيانه قد وقع بطريق العلنية إذ إنه ورد فى كتاب «الشعر الجاهلى» الذى طبع ونشر وبيع فى المحلات.

عن الركن الثالث

لا نزاع فى هذا الركن أيضاً لأن التعدى وقع على الدين الإسلامى الذى تؤدى شعائره علناً وهو الدين الرسمى للدولة.

عن الركن الرابع

هذا الركن هو الركن الأدبى الذى يجب أن يتوفر فى كل جريمة . فيجب إذن لمعاقبة المؤلف أن يقوم الدليل على توفر القصد الجنائى لديه . بعبارة أوضح يجب أن يثبت أنه إنما أراد بما كتبه أن يتعدى على الدين الإسلامى فإذا لم يثبت هذا الركن فلا عقاب.

أنكر المؤلف فى التحقيقات أنه يريد الطعن على الدين الإسلامى وقال إنه ذكر ما ذكر فى سبيل البحث العلمى وخدمة العلم لاغير ، غير مقيد بشىء، وقد أشار فى كتابه تفصيلا إلى الطريق الذى رسمه للبحث ولابد هنا من أن نشير إلى ما قرره المؤلف فى التحقيق من أنه كمسلم لا يرتاب فى وجود إبراهيم وإسماعيل وما يتصل بهما مما جاء فى القرآن ولكنه كعالم مضطر إلى أن يذعن لمناهج البحث فلا يسلم بالوجود العلمى التاريخى لإبراهيم وإسماعيل فهو يجرد من نفسه شخصيتين وقد وجدنا المؤلف قد شرح نظريته هذه شرحاً مستفيضاً فى مقال نشره بجريدة السياسة الأسبوعية بالعدد١٩ الصادر فى ١٧ يوليو سنة ١٩٢٦ ص٥ تحت عنوان «العلم والدين» وقد ذكر فيه بالنص : «فكل امرئ منا يستطيع إذا فكر قليلا أن يجد فى نفسه شخصيتين متمايزتين إحداهما عاقلة تبحث وتنقد وتحلل وتغير اليوم ما ذهبت إليه أمس وتهدم اليوم ما بنته أمس ، والأخرى شاعرة تلذ وتألم وتفرح وتحزن وترضى وتغضب وترغب وترهب فى غير نقد ولا بحث ولا تحليل وكلتا الشخصيتين متصلة بمزاجنا وتكويننا لا نستطيع أن نخلص من إحداهما فما الذى يمنع أن تكون الشخصية الأولى عالمة باحثة ناقدة وأن تكون الشخصية الثانية مؤمنة مطمئنة طامحة إلى المثل الأعلى».

ولسنا نعترض على هذه النظرية بأكثر مما اعترض به هو على نفسه فى مقاله حيث ذكر بعد ذلك : سنقول وكيف يمكن أن تجمع المتناقضين ولست أحاول جواباً لهذا السؤال وإنما أحولك على نفسك.. إلخ . ولاشك فى أن عدم محاولة الإجابة عن هذا الاعتراض إنما هو عجزه عن الجواب ، والمفهوم أنه قد أورد هذا الاعتراض لأنه يتوقعه حتى لا يوجه إليه.

الحقيقة أنه لا يمكن الجمع بين النقيضين فى شخص واحد فى وقت واحد بل لابد من أن تتجلى إحدى الحالتين للأخرى وقد أشار المؤلف نفسه إلى هذا فى المقال نفسه فى سياق كلامه على الخلاف بين العلم والدين حيث قال

بشأنهما : ليسا متفقين ولا سبيل إلى أن يتفقا إلا أن ينزل أحدهما لصاحبه عن شخصيته كلها.

أما توزيع الاختصاص الذى أجراه الدكتور بجعله العلم من اختصاص القوة العاقلة والدين من اختصاص القوة الشاعرة فلسنا ندركه والذى نفهمه أن العقل هو الأساس فى العلم وفى الدين معاً وإذا ما وجدنا العلم والدين يتنازعان فسبب ذلك أنه ليس لدينا القدر الكافى من كل منهما - إننا نقرر هذا بناء على ما نعرفه فى أنفسنا ، أما الدكتور فقد تكون لديه القدرة على ما يقول وليس ذلك على الله بعسير .

نحن فى موضع البحث عن حقيقة نية المؤلف ، فسواء لدينا إن صحت نظرية تجريد شخصيتين عالمة ومتدينة أو لم تصح فإننا على الفرضين نرى أنه كتب ما كتب عن اعتقاد تام . ولما قرأنا ما كتبه بإمعان وجدناه منساقاً فى كتاباته بعامل قوى متسلط على نفسه وقد بينا حين بحثنا الوقائع كيف قاده بحثه إلى ما كتب وهو وإن كان قد أخطأ فيما كتب إلا أن الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شيء وتعمد الخطأ المصحوب بنية التعدى شيء آخر .

وحيث إنه مع ملاحظة أن أغلب ما كتبه المؤلف مما يمس موضوع الشكوى وهو ما قصرنا بحثنا عليه إنما هو تخيلات وافتراضات واستنتاجات لا تستند إلى دليل علمى صحيح فإنه كان يجب عليه أن يكون حريصاً فى جرأته على ما أقدم عليه مما يمس الدين الإسلامى الذى هو دينه ودين الدولة التى هو من رجالها المسئولين عن نوع من العمل فيها وأن يلاحظ مركزه الخاص فى الوسط الذى يعمل فيه - صحيح أنه كتب ما كتب عن اعتقاد بأن بحثه العلمى يقتضيه ولكنه مع هذا كان مقدراً لمركزه تماماً وهذا الشعور ظاهر من عبارات كثيرة فى كتابه منها قوله : وأكاد أثق بأن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه وبأن فريقاً آخر سيزورون عنه ازورارا ولكنى على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث.

إن للمؤلف فضلا لا ينكر فى سلوكه طريقاً جديداً للبحث حذا فيه حذو العلماء من الغربيين ولكنه لشدة تأثير نفسه مما أخذ عنهم قد تورط فى بحثه حتى تخيل حقاً ما ليس بحق أو ما لا يزال فى حاجة إلى إثبات أنه حق، إنه قد سلك طريقاً مظلماً فكان يجب عليه أن يسير على مهل وأن يحتاط فى سيره حتى لا يضل ولكنه أقدم بغير احتياط فكانت النتيجة غير محمودة .

وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين بل إن العبارات الماسة بالدين التى أوردها فى بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردها فى سبيل البحث العلمى مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها.

وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائى غير متوفر

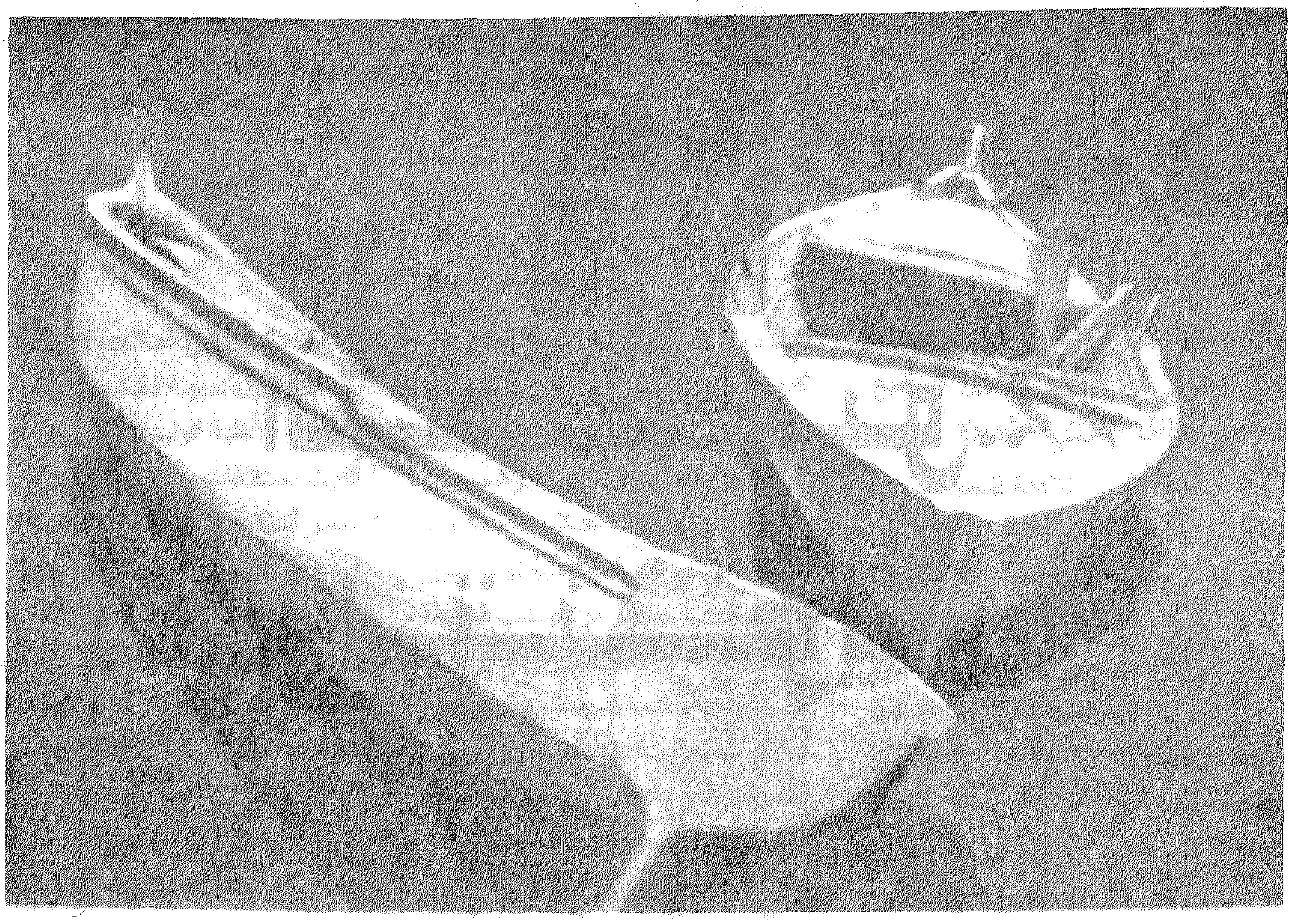
« فلذلك »

تحفظ الأوراق إدارياً .. ■

محمد نور

رئيس نيابة مصر

القاهرة فى ٣٠ مارس سنة ١٩٢٧



للفنان زهران سلامة

التحقيق.. والتنوير

علي فهمي

توطئة

١ - تركز هذه الدراسة الماثلة على بعض الدلالات المهمة المستفادة من التحقيق القضائي الذي أجرته النيابة العامة مع «طه حسين» حول كتابه «في الشعر الجاهلي»، والذي استغرق عدة أشهر ما بين ١٩ أكتوبر ١٩٢٦ و ٣٠ مارس ١٩٢٧، حيث انتهى «محمد نور» رئيس نيابة مصر آنذاك، إلى حفظ الأوراق إداريًا، وهي أدنى الدرجات الإجرائية في تحقيقات النيابة العامة.

٢ - ولعل أهمية التعرض لمثل هذا الموضوع بعد مرور أكثر من ستين عامًا، هو ما سنكشف عنه، من أن المناخ الذي تم فيه إجراء هذا التحقيق القضائي الشهير حول هذه القضية البالغة الأهمية، كان يتسم بأكبر قدر من الاستنارة فضلا عن اتسامه بأكبر قدر من الشرعية القانونية الليبرالية. ولسوف يكون واضحًا في ختام هذه الدراسة كيف أن الخط البياني لكل من بعدي التنوير والشرعية قد انتكس - على نحو مذهل ومسف معًا - وهو أمر يتسق مع التردي العام الذي يعيشه المجتمع المصري بخاصة والمجتمع العربي بعامة في هذه الفترة الحالية الحرجة من تاريخنا، كما أن لانتكاسة ولتراجع هذا الخط البياني حول هذين البعدين مردوداته بالسالب على أمور كثيرة في حياتنا الفكرية والثقافية والسياسية.

٣ - ولسوف نحرص - بقدر الإمكان - على ربط القضية المبحوثة في هذه الدراسة بالسياق المجتمعي الثقافي العام خلال هاتين المرحلتين التاريخيتين: مرحلة المجتمع العلماني الذي تسوده الشرعية ومرحلة المجتمع الذي تسوده الغوغائية والاستهانة بالشرعية.

٤ - وبالطبع فلن تقتصر الدراسة على تسليط الأضواء على النواحي القانونية في الموضوع فحسب، بل إنها تمتد - أيضا وبالإضافة - إلى أبعد من ذلك، حيث تهتم بكشف النقاب عن المناخ العام الذي كان يسود مصر في عشرينيات هذا القرن بالمقارنة مع ما يسودها حاليا، بدون إغفال لظروف المرحلة في كل من الفترتين.

حول مناخ التنوير والشرعية في مصر في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين

٥ - من الأمور اللافتة للنظر للباحث في قضايا حرية الفكر والرأى والثقافة في مصر، أن هامش الحرية الذى كان متاحاً أمام الباحث والمفكر والمثقف في العقدين الأخيرين من القرن الماضى والعقود الأولى من القرن الحالى، كان هذا الهامش واسعًا على نحو كبير بالمقارنة بالهامش المتاح أمام الباحث والمفكر والمثقف المصرى آنياً.

ولعل هذه القضية أن تبدو متناقضة - في الظاهر - مع الظروف السياسية التى كانت تعيشها مصر خلال تلك الفترة من هزيمة للحركة العرابية الثورية، ومن ظروف اقتصادية صعبة وتراكم الديون، فضلا عن احتلال عسكرى بريطانى، وتدخل سافر من جانب القوى ذات المصالح الاستعمارية في معظم نواحى الحياة في مصر.

ولعل هذه الإشكالية أن تكون محلا لدراسات معمقة تفصيلية، فحتى أوائل القرن العشرين وبرغم عدم وجود دستور مصرى آنئذ، كنا نجد مثلا «شبلى شميل» ينشر في الناس آراءه الإلحادية علانية، يرد عليه البعض مفندين آراءه في حرية أيضاً. وكنا نجد الصحافة تتنوع في ثناياها الاجتهادات الفكرية أيما تنوع، وكنا نجد الحياة الثقافية في مصر مليئة بالاختلافات في الرؤى والآراء، مع احترام تام لحريات الفرقاء المتصارعين. وحتى بعد صدور عدد من التشريعات المقيدة للنشر في أوائل القرن العشرين، كنا نجد أن هامش الحريات الفكرية لم ينكمش، «فسلامة موسى» ينشر آراءه ذات النزعات المادية، وكان «المنصورى» يكتب علانية محبذا الأفكار الاشتراكية وداعيًا لها، بدون ملاحقات جدية من جانب السلطة تتعرض لأى منهما في حريتة الشخصية. كما شهدت هذه الفترة حركات نقابية نشطة، ونشوء بعض الأحزاب الثورية مثل الحزب الاشتراكى المصرى، الذى سرعان ما تحول إلى حزب شيوعى مصرى علنى، وهو أمر لم يتحقق مرة أخرى منذ تصفيته عام ١٩٢٤. وجاءت أحداث ثورة عام ١٩١٩، التى لم تكرس فقط مبدأ استقلال مصر عن كل من الدولة العلية ودولة الاحتلال العسكرى، بل كرست - أيضا وبالإضافة - عدة مبادئ بالغة الأهمية، مثل العلمانية والشرعية القانونية. وعلى الرغم مما حدث فيما بعد من انتكاسات جزئية بإلغاء دستور ١٩٢٣ لفترة من الوقت وإعلان الأحكام العرفية لبعض الفترات، إلا أننا نجد أن الخط العام الذى ساد المجتمع المصرى حتى مطلع الخمسينيات كان يتم - إلى حد كبير - ببعدى التنوير والشرعية.

٦ - في ظل هذا المناخ، نشر «طه حسين» «كتابه» «في الشعر الجاهلى» في الناس ولم تكن هذه هى المرة الأولى التى يعلن فيها «طه حسين» تمرده على بعض الأفكار والقيم الاستاتيكية السائدة في مجتمعه. فطه حسين هو صاحب رسالة «ذكرى أبى العلاء»، التى حصل بها على أول درجة دكتوراه تمنحها الجامعة الأهلية الوليدة في مصر، التى أثارت اختلافات حادة بين المثقفين في مصر آنذاك، بيد أن رد الفعل كان دائمًا في جانب حرية الفكر. فعلى سبيل المثال عندما يقدم عضو من الجمعية التشريعية اقتراحا متواضعا بأن تقطع الحكومة معونتها المالية عن الجامعة لأنها خرجت ملحدا هو صاحب الرسالة. فإن «سعد زغلول» رئيس لجنة الاقتراحات بالجمعية التشريعية (١٩١٥)، يهدد باقتراح مضاد بأن تقطع الحكومة معونتها أيضا عن الأزهر، لأن صاحب الرسالة قد تعلم في الأزهر قبل أن يتعلم في الجامعة. (١) هكذا كان المناخ، وهكذا كانت المواقف، وهكذا كان الرجال. كما نجد أن «طه حسين» المتمرد، هو نفسه «طه حسين» الحريص على الحرية الفكرية لغيره، فهو الذى قد أراد مجلس الجامعة الأهلية استشارته في حكم الدين في أمور وردت في رسالة أحد طلاب الجامعة في أوروبا (منصور فهمى)، فكان رد «طه حسين» الذى هو ربيب صنيع مجلس الجامعة، أن يتبسم في شيء من غضب ساخر قائلا: (كنت أظن أننى في الجامعة، حيث لا يحاسب الناس على آرائهم، فإذ بى أرانى في الأزهر لا أسأل على رأى نفسى، وإنما أستفتى في رأى غيرى من الناس) (٢).

٧ - نعود فنكرر، أنه في ظل هذا المناخ من العلمانية والشرعية، كتب ونشر «طه حسين» كتابه في الناس.

التحقيق والتنوير

ملابسات التحقيق القضائى

٨ - نلاحظ باستعراض محضر التحقيق الذى أجرته النيابة العامة وكذلك مذكرة الحفظ، أن النيابة العامة لم تتحرك من تلقاء نفسها لإجراء التحقيق حول واقعة نشر «طه حسين» لكتابه «فى الشعر الجاهلى»، على الرغم من أن النشر كان قد تم، وبالطبع قد وزعت وبيعت مئات النسخ علانية للناس، وعلى الرغم مما أثاره نشر هذا الكتاب من عواصف كثيرة ترددت أصداؤها لا فى أروقة الأزهر الشريف فحسب، بل فى المجتمع الثقافى المصرى كله. فالنيابة العامة لم تتحرك إلا عندما قدمت بلاغات رسمية إليها من أفراد ومن هيئات لها اعتبارها مثل الأزهر. ففى ٣٠ مايو ١٩٢٦، تقدم أحد طلبة القسم العالى بالأزهر ببلاغ للنائب العام، يتهم فيه «طه حسين» بأنه ألف كتابًا أسماه «فى الشعر الجاهلى»، ونشره على الجمهور، وفى هذا الكتاب طعن صريح فى القرآن الكريم، حيث نسب الخرافة والكذب للقرآن. ثم تواترت البلاغات المقدمة إلى النائب العام، فبعد نحو أسبوع واحد من البلاغ الأول، تقدم فضيلة شيخ الجامع الأزهر ببلاغ إلى النائب العام، مرفق به تقرير رفعه علماء الجامع الأزهر عن هذا الكتاب، ويذكر تقرير العلماء أن مؤلف الكتاب كذّب فيه القرآن صراحة، وطعن فيه على الرسول الكريم وعلى نسبه الشريف، وطلب شيخ الأزهر اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة الناجعة ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمى وتقديم المؤلف للمحاكمة. وفى ١٤ سبتمبر ١٩٢٦ تقدم أحد أعضاء مجلس النواب ببلاغ مماثل ضدّ الكتاب، وذكر فى بلاغه أن الكتاب ملىء بالطعن والتعدى على الدين الإسلامى بعبارات صريحة. هنا فقط بدأت النيابة العامة فى التحرك، ولاشك أن فى هذا دلاّلة ذات أهمية بالغة من أن النيابة العامة ربما لم تكن تنتوى إجراء تحقيق حول الكتاب لولا تقديم هذه البلاغات المتتالية كما أننا نلاحظ حتى فى بلاغ شيخ الجامع الأزهر الذى أرفق به تقرير علماء الأزهر، أنه طلب اتخاذ الوسائل القانونية، ولم يعمد إلى تكفير «طه حسين» أو إلى النيل منه أو التشهير به، فكان طلب شيخ الأزهر وعلمائه طلبًا متحضرًا وفى حدود القانون بدون غوغائية. كما نلاحظ أيضًا أن المحقق قد تراخى فى البدء فى التحقيق حتى ١٩ أكتوبر ١٩٢٦ نظرًا لغياب «طه حسين» خارج مصر، وإذا كنا نعلم أن الدراسة فى الجامعة كانت تبدأ عادة فى الأسبوع الأخير من سبتمبر أو فى الأسبوع الأول من أكتوبر على الأكثر، فإن معنى ذلك أن النيابة العامة لم تشرع فى استخدام حقها فى استدعاء «طه حسين» للتحقيق معه عقب عودته مباشرة من الخارج، بل نرجّح أن النيابة العامة قد تراخت فى ذلك عدة أسابيع بعد عودة «طه حسين» إلى مصر. هذه الملاحظات كلها لها دلالتها فى توضيح ملامح المناخ العام، الذى كان يسود المجتمع المصرى آنذاك فيما يتعلق بالحريات الفكرية والثقافية.

٩ - وقد يكون ملائمًا، أن نورد فى سياق الشرعية، ماحدث بعد قيام النيابة العامة بحفظ أوراق التحقيق إداريا، أنْ حاول بعض النواب الوفديين، إثارة الموضوع مرة أخرى فى مجلس النواب، فردهم عن ذلك «سعد زغلول» رئيس حزب الوفد نفسه ورئيس مجلس النواب، بحجة أن الموضوع قد انتهى ولا معنى للعودة إليه ثانية (٣).

١٠ - كما نلاحظ على التحقيق، أنه كان يتم فى جو من سمو لغة وحديث المحقق إلى «طه حسين»، فالمحقق يستخدم لفظ «حضرتكم»، عندما يتوجه بسؤال إلى «طه حسين»، وذلك عبر محضر التحقيق كله. كما نلاحظ أن المحقق كان يتمتع بسعة صدر طوال التحقيق، حتى عندما امتنع «طه حسين» عن ذكر المراجع التى رجع إليها حول بعض أطروحاته التى كانت موضع التحقيق.

١١ - كما يتضح أيضًا من مراجعة محضر التحقيق ومذكرة الحفظ، أن المحقق قد رجع إلى معظم المصادر العلمية التى رجع إليها المؤلف، فالمحقق كان يناقش المؤلف - على مدى التحقيق كله - مناقشة علمية فى المضمون، الأمر الذى يقطع برجوع المحقق إلى أهم المصادر المتاحة لديه، والتى أورد المحقق ذكرها صراحة فى حيثيات حفظ التحقيق، مثل كتاب «طبقات الشعراء» وكتاب «البيان» لطاهر بن صالح الجزائرى. ومع هذا التوفر من جانب المحقق على الاطلاع على المصادر المتاحة له، نجده يثبت فى صدر مذكرة الحفظ أنه قد أخذ فى دراسة الموضوع بقدر ما سمحت له الحالة، وذلك فى تواضع جم وأدب رفيع.

١٢ - كما أننا نخلص من استعراض محضر التحقيق ومذكرة الحفظ، إلى أن المحقق بالرغم من إثباته فى مواضع

عديدة من التحقيق بأن «طه حسين» قد جانبه الصواب فى بعض مواضع الكتاب محل التحقيق، بل إن «طه حسين» نفسه يعترف بذلك جزئيًا فى بعض فقرات التحقيق. على الرغم من ذلك كله، إلا أننا نعتقد أن المحقق كان يميل إلى حفظ أوراق التحقيق إداريا ربما منذ بداية التحقيق، على أساس عدم توفر القصد الجنائى وهو الركن الأدبى فى الجريمة موضع التحقيق، فالمحقق يذكر صراحة فى عجز مذكرة الحفظ أن المؤلف (وإن كان قد أخطأ فيما كتب، إلا أن الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شىء، وتعمد الخطأ المصحوب بنية التعدى شىء آخر)، كما أن المحقق يكتب صراحة فى حيثيات الحفظ (وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين، بل إن العبارات الماسة بالدين التى أوردها فى بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردها فى سبيل البحث العلمى مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها). ومن هنا يبين أن المحقق قد انتهى فى مذكرة الحفظ إلى أن غرض «طه حسين» مؤلف كتاب «فى الشعر الجاهلى» كان مزدوجًا حيث يتضمن أيضا الطعن والتعدى على الدين، بدليل أنه يذكر أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن... .. إلخ، ومعنى ذلك بوضوح أنه قد ظهر للمحقق أن من بين أغراض المؤلف الطعن على الدين، ولكنه ليس بالغرض الوحيد، بل كان يوسده غرض آخر وهو البحث العلمى.

١٣ ـ ونلاحظ على التحقيق أيضاً، أن المحقق كان ينهج نهجًا علميًا موضوعيًا فى التحقيق، فقد أورد فى صدر مذكرة الحفظ أنه لا يجتزئ فى فحص العبارات التى يقول المبلغون أن فيها طعنًا على الدين الإسلامى، بل إن المحقق يقرر أنه سوف يبحث هذه العبارات فى سياق الكتاب كله (ومن حيث إن العبارات التى يقول المبلغون فيها طعنًا على الدين الإسلامى، إنما جاءت فى الكتاب فى سياق الكلام على موضوعات كلها متعلقة بالغرض الذى ألف من أجله، **فلأجل الفصل فى هذه الشكوى لا يجوز انتزاع تلك العبارات من موضعها والنظر إليها منفصلة، وإنما الواجب توصلا إلى تقديرها تقديرًا صحيحًا بحثها حيث هى فى موضعها من الكتاب ومناقشتها فى السياق الذى وردت فيه**).

١٤ ـ ومن جماع الملاحظات الآنفة حول ملابسات التحقيق، يتضح لنا، كم كان المناخ الذى أجرى فيه، هذا التحقيق متسمًا بالاحترام وبالموضوعية والنهج العلمى والشرعية، وقد لا نكون فى حاجة إلى إعمال المقارنة مع تحقيقات أخرى فى ظروف مماثلة قد تمت فى فترات لاحقة وحتى الآن!

حول الجوانب الموضوعية فى التحقيق

١٥ ـ جرى التحقيق القضائى مع «طه حسين» حول أربع مسائل محددة من بين ما جاء فى الكتاب، مما ذكرها مقدمو البلاغات إلى النيابة العامة، وذلك على النحو التالى:

المسألة الأولى: أن المؤلف قد عمد إلى تكذيب القرآن الكريم فى إخباره عن «إبراهيم» و «إسماعيل».

المسألة الثانية: أن المؤلف زعم أن القراءات السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين، زعم عدم إنزالها من عند الله، وقرر أن هذه القراءات هى نتيجة لاختلاف اللهجات، إذ قرأتها العرب بحسب ما استطاعت.

المسألة الثالثة: أن المؤلف قد طعن فى حقيقة نسب الرسول الكريم.

المسألة الرابعة: أن المؤلف ينكر أن للإسلام أولية فى بلاد العرب، كما ينكر أنه دين «إبراهيم».

ولسوف نناقش فى الفقرات اللاحقة هذه المسائل الأربع على التوالى، من واقع أوراق التحقيق.

١٦ ـ أما عن **المسألة الأولى**، وهو إنكار «طه حسين» لتاريخانية «إبراهيم» و«إسماعيل» على النحو الذى ورد بالقرآن الكريم، فقد اقتصر التحقيق على مناقشة الفصل الرابع من كتاب «**فى الشعر الجاهلى**» والذى جاء تحت عنوان (الشعر الجاهلى واللغة) فى سبع صفحات فقط. وقد تعرض المحقق ـ فى هذا الصدد ـ إلى الفصل الثالث من الكتاب أيضًا، والذى قرر فيه «طه حسين» أن الشعر الموسوم بأنه «شعر جاهلى»، لا يمثل الحياة الدينية والفعلية للعرب الجاهليين، وأعقب ذلك فى الفصل الرابع من الكتاب للتدليل على عدم صحة غالبية الشعر الجاهلى هذا، بمقولة أن هذا الشعر بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه. وفى هذا الفصل الرابع، حاول المؤلف أن يبدأ بتعريف «اللغة الجاهلية»، فذهب إلى أن الرأى الذى اتفق عليه

الرواة أو كادوا يتفقون عليه هو: (أن العرب ينقسمون إلى قسمين: قحطانية، منازلهم الأولى فى اليمن، وعدنانية، منازلهم الأولى فى الحجاز، والرواة متفقون على أن القحطانية هم عرب منذ الأزل فطروا على العربية. فهم العاربة، وعلى أن العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتسابا، إذ كانوا يتكلمون لغة أخرى قد تكون العبرانية أو الكلدانية، ثم نقلوا لغة العرب العاربة، فهم أى العدنانية مستعربة، .. .. كما أن الرواة يتفقون أيضاً على أن ثمة اختلافات جوهرية بين لغة «حمير» وبين لغة «عدنان») . وقد استند «طه حسين» فى تلك الجزئية من بين ما استند إليه فى هذا السياق، إلى ما روى عن «عمرو بن العلاء» : (ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا) . ثم خلص «طه حسين» إلى سؤال استنكارى مؤداه أنه إذا كان أبناء إسماعيل (المستعربة) قد تعلموا العربية من العرب العاربة، فكيف يمكن تفسير بعد اللغتين: لغة العرب العاربة ولغة العرب المستعربة؟ وفى هذه الجزئية تتبدى البراعة المعرفية للمحقق القضائى، الذى يورد النص الصحيح لما أورده «طه حسين» نقلا عن «عمرو بن العلاء» على النحو التالى: (ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا)، فيورد المحقق النص مصححا كما رواه «أبو عبد الله بن سلام الجمحى» مؤلف «طبقات الشعراء»، بالنص التالى: (ما لسان «حمير» وأقاصى اليمن بلساننا ولا **عربيتهم بعربيتنا**)، ويردف المحقق بقوله إنه قد يكون للمؤلف مأرب من تغيير هذا النص على النحو الذى أورده.

كما يشير المحقق فى مذكرة الحفظ - بذكاء - إلى ضرورة اختلاف اللهجات فى أمة ذات قبائل متنقلة كالأمة العربية (لابد من وجود شىء من الاختلافات بين بعض قبائل وبين البعض الآخر ممن يتكلمون لغة واحدة من اللغتين المذكورتين، ولكنها على كل حال اختلافات لاتخرجها عن العربية، وهذه الاختلافات هى عين ما قصده «عمرو ابن العلاء» بعبارته الآنفة الذكر. كما لا يستطيع أحد أن ينكر الاختلاط الذى لابد منه بين القبائل المختلفة خصوصًا فى أمة متنقلة بطبيعتها كالأمة العربية، ولابد لها جميعاً من لغة عامة تتفاهم بها وهى اللغة الأدبية، وهو الأمر الذى يشير إليه «طه حسين» نفسه فى موضع آخر من الكتاب (ص١٧) .

كما يلاحظ المحقق أن المؤلف يلجأ كثيرا إلى استخدام عبارات غير قطعية الدلالة من أمثال: «فليس ببعيد أن يكون» - «فما الذى يمنع؟» - «ونحن نعتقد» - «فنستطيع أن نقول»، ونحو ذلك. وحول هذا كله يتساءل المحقق عن غرابة هذا الموقف من «طه حسين»، وهو ذلك الرجل المتشدد فى التمسك بطرق البحث الحديثة والدقة الصارمة! كما يذهب المحقق إلى أن المؤلف قد تبنى المنهج الديكارتى كركيزة مهمة للفروض التى ساقها، إلا أنه - أى المؤلف - يقطع أحيانا فى أمور خلافية بعبارات تفيد الجزم مثل: (أمر هذه القضية إذن واضح فهى حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام واستغلها الإسلام لسبب دينى.. .. إلخ) .

١٧ - أما عن **المسألة الثانية** المتعلقة بما أورده «**طه حسين**» من أن (هذه القراءات إنما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوحى الله بها إلى نبيه)، على عكس ما يعتقده معاشر المسلمين ، فينتهى المحقق إلى أن المؤلف (لم يتعرض لمسألة القراءات من حيث إنها منزلة أو غير منزلة، وإنما قال كثرت القراءات وتعددت اللهجات، وقال (أى المؤلف) إن الخلاف الذى وقع فى القراءات تقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التى لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهها)، فهو بهذا يصف الواقع، وإن صح رأى من قال إن المقصود بالأحرف السبعة هو القراءات السبع فإن هذه الاختلافات التى كانت واقعة فعلا، كانت طبعا هى السبب الذى دعا إلى الترخيص للرسول الكريم بأن يقرئ كل قوم بلغتهم، ففى الحديث الشريف (وقد وسع لى أن أقرئ كل قوم بلغتهم) . وقد انتهى المحقق فى هذه المسألة إلى أن ما ذكره المؤلف حولها هو بحث علمى لاتعارض بينه وبين الدين ولا اعتراض عليه.

١٨ - أما عن **المسألة الثالثة**، التى تتعلق بما نسبه الشاكون من أن الأستاذ المؤلف قد طعن فى كتابه على الرسول الكريم، طعناً فاحشاً من حيث نسبه، حيث ذكر فى صفحة ٧٢ من الكتاب (ونوع آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر وإضافته للجاهليين، وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبىّ من ناحية أسرته ونسبه فى قريش، فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبىّ يجب أن يكون صفوة بنى هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد

مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصي وأن يكون بنو قصي صفوة قريش، وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الإنسانية كلها). كما أن المؤلف أورد بعد ذلك أن الغرض من هذا الانتحال - على ما يرجح - إنما هو إرضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة في كل شيء.

وقد انتهى المحقق إلى أنه على الرغم مما يلاحظه من أن الأستاذ المؤلف قد تكلم فيما يختص بأسرة النبيّ ونسبه في قريش بعبارات خالية من الاحترام، بل على نحو تهكمي غير لائق، وأنه لا يوجد في بحثه مايدعوه إلى إيراد العبارات على هذا النحو، على الرغم من هذا كله فقد انتهى المحقق إلى عدم اعتراضه على بحث هذه المسألة على هذا النحو، من حيث هو من قبيل البحث العلمي.

١٩ - أما عن المسألة الرابعة فيما هو منسوب إلى الأستاذ المؤلف، من أنه قد أنكر أن للإسلام أولية في بلاد العرب، كما أنكر أنه دين إبراهيم، فقد انتهى المحقق إلى أن كلام المؤلف هذا ما هو إلا استمرار منه في بحث بيان أسباب انتحال الشعر من حيث تأثير الدين على هذا الانتحال، وأنه أي المحقق لا يرى اعتراضًا على البحث من حيث هو، بعد أن قرر المؤلف في التحقيق، أنه لم ينكر أن الإسلام دين إبراهيم وأن له أولية في العرب، وأن شأن ما ذكره في هذه المسألة كشأن ما ذكره في مسألة النسب، (رأى القصاص اقتناع المسلمين بأن للإسلام أولية وبأنه دين إبراهيم، فاستغلوا هذا الاقتناع وأنشئوا حول هذه المسألة من الشعر والأخبار مثلما أنشئوا حول مسألة النسب). ومع أن المحقق يثبت أن المؤلف كان سيئ التعبير جداً في بعض عباراته، إلا أنه في ضوء ما أوضحه المؤلف في التحقيق حول هذه الجزئية، فإن المحقق لا يرى اعتراضا في هذا الصدد.

حول أعمال النصوص القانونية في حفظ التحقيق

٢٠- استند المحقق إلى المادة ١٤ من دستور ١٩٢٣ من أن حرية الرأى مكفولة ولكل إنسان الإعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو بغير ذلك في حدود القانون. كما ذهب إلى أن نص التجريم الوارد بالمادة ١٣٩ من قانون العقوبات الأهلي الصادر عام ١٩٠٤ (وهو القانون الذي كان مطبقا آنذاك)، والذي يتحدث عن جريمة التعدي على الأديان، إنما يتطلب أركانًا أربعة: هي التعدي ووقوع التعدي بأحد طرق العلانية المبينة في القانون، ووقوع التعدي على أحد الأديان التي تؤدى شعائرها علنا، وأخيرا توفر القصد الجنائي. وقد انتهت مذكرة حفظ التحقيق إلى أن «طه حسين» فيما يتعلق بالمسألة الأولى، وهي استغلال الإسلام بقصة ملفقة هي قصة هجرة إسماعيل إلى مكة وبناء «إبراهيم» و «إسماعيل» للكعبة، إنما فيه تعد صريح على الدين الإسلامي، لأنه انتهك حرمة هذا الدين. كما أن «طه حسين» فيما يتعلق بالمسألة الرابعة وهي الخاصة بإنكار أن للإسلام أولية في بلاد العرب، قد أورد ذلك على صورة تشعر بأنه يريد به اتمام فكرته الآنفة الذكر أي تلفيق قصة «إسماعيل» و «إبراهيم».

أما فيما يتعلق بما نسب إلى «طه حسين» من الطعن على نسب النبيّ، فهو (إن لم يكن فيه طعن ظاهر، إلا أنه أورد بعبارات تهكمية تشف عن الحط من قدر النبي). أما ما ذكره الأستاذ المؤلف بخصوص القراءات فإنه بحث برىء من الوجهة العلمية والدينية.

كما بينت مذكرة حفظ التحقيق أن الطعن السابق بيانه قد وقع بطريق العلانية، إذ إنه ورد في كتاب مطبوع ومنشور على الناس. كما أن التعدى قد وقع على دين تؤدى شعائره علنا في مصر هو الدين الإسلامي.

أما فيما يتعلق بالركن الرابع من الأركان القانونية لجريمة التعدى ألا وهو القصد الجنائي، فهنا نجد المحقق يحاول جهده في نفي القصد الجنائي بحق «طه حسين»، بل ويحاول تلمس كافة السبل التي تؤدى إلى عدم وقوع «طه حسين» تحت طائلة نص التجريم. وقد استند المحقق إلى ماجاء في التحقيقات من أن المؤلف قد أنكر أنه يريد الطعن على الدين الإسلامي، كما قرر المؤلف (أنه ذكر ما ذكر في سبيل البحث العلمي وخدمة العلم لا غير، غير مقيد بشيء..) .. كما قرر المؤلف أيضًا في التحقيق من أنه (كمسلم لا يرتاب في وجود «إبراهيم» و«إسماعيل» وما يتصل بهما مما جاء في القرآن الكريم، ولكنه كعالم مضطر إلى أن يذعن لمناهج البحث فلا يسلم بالوجود العلمي التاريخي لإبراهيم وإسماعيل، فهو يجرد من نفسه

شخصيتين). وقد استند المحقق فى انتفاء القصد الجنائى لدى «طه حسين»، إلى أن «طه حسين» نفسه قد شرح نظريته هذه عن الشخصيتين «الشاعرة والمفكرة» فى مقال له تحت عنوان «العلم والدين»، نشره بجريدة السياسة الأسبوعية فى عددها الصادر فى ١٧ يوليو ١٩٢٦ قبل البدء فى إجراء التحقيق. على الرغم من اعتراض المحقق فى مذكرة الحفظ على هذه النظرية وعدم قناعته بها بحسب ما يعرفه المحقق فى نفسه، ومع ذلك يردف المحقق بقوله (أما الدكتور فقد تكون لديه القدرة على ما يقول وليس ذلك على الله بعسير).

ومن هنا نميل إلى الاعتقاد بأن المحقق فى ظل المناخ السائد الذى كان يتسم بالعقلانية والتنوير وبالشرعية، كأن يميل - على نحو واضح - إلى نفى القصد الجنائى لدى «طه حسين»، وكان فى سبيل ذلك يلجأ إلى كل شاردة وواردة من الكتاب موضع التحقيق ومن أقوال «طه حسين» فى محاضر التحقيق، بل وبما نشره «طه حسين» فى الصحف خارج التحقيق. وليس أدل على هذا مما سبق أن أوردناه من أن المحقق قد انتهى إلى أن «طه حسين» لم يكن غرضه مجرد الطعن والتعدى على الدين، بل إنه أورد العبارات الماسة بالدين فى بعض المواضع من كتابه فى سبيل البحث العلمى، مع اعتقاده بأن بحثه يقتضيها.

وبذلك انتهى المحقق إلى عدم توفر القصد الجنائى لدى طه حسين، وبالتالى إلى عدم توافر الركن الأدبى الوارد بنص التجريم، وأنهى التحقيق بحفظ الأوراق إدارياً.

ملاحظات ختامية حول منحنى الخط البيانى للتنوير والشرعية فى مصر

٢١ - لعل عرضنا الوجيز لوقائع التحقيق القضائى الذى باشرته النيابة العامة مع «طه حسين» حول كتاب «فى الشعر الجاهلى»، فى عشرينيات هذا القرن.

لعل هذا أن يوضح بجلاء - ملامح المناخ الذى كان يعيشه المجتمع المصرى إبان هذه الحقبة. إذ يبدو لنا أنه كانت قد استقرت - إلى حد كبير - فى المجتمع المدنى المصرى بعض القيم البازغة والتى كانت تعبر عن النقيض تماما لما ساد هذا المجتمع من قبل، ألا وهى قيم العلمانية والتنوير والشرعية.

٢٢ - ونحن نرى أن هذا الترسخ، قد جاء نتيجة لمسيرة طويلة خاضها الشعب المصرى وعلى الأخص جانب كبير من مثقفيه، منذ بدايات الدولة الحديثة فى عهد «محمد على». ولايمكن أن نغفل هنا الأدوار التنويرية الطليعية للرواد من أمثال «الطهطاوى» و«الأفغانى»، و«محمد عبده» و«لطفى السيد» و«قاسم أمين» و«سعد زغلول»، وغيرهم كثيرون. إذ ترجم حصاد جهود متواترة لحوالى القرن فى إفراز مثل هذا المناخ الذى تم فيه تأليف ونشر كتاب «طه حسين» الشهير «فى الشعر الجاهلى»، وهو المناخ نفسه الذى تم فيه إجراء هذا التحقيق القضائى ذائع الصيت والبالغ الاستنارة والمستند على الشرعية القانونية الليبرالية فى نقائها الأصيل.

٢٣ - وقد يكون من بواعث عدم رغبتنا فى التعرض للمقارنة مع ما قد حدث فى فترات لاحقة فى مصر حول قضايا التنوير والحريات والشرعية، قد يكون من دواعى عدم تعرضنا لمثل هذه المقارنات، هو إحساس جدى لدينا يمتزج فيه الإحباط والاشمئزاز والغضب. ■

والله تعالى أعلم.

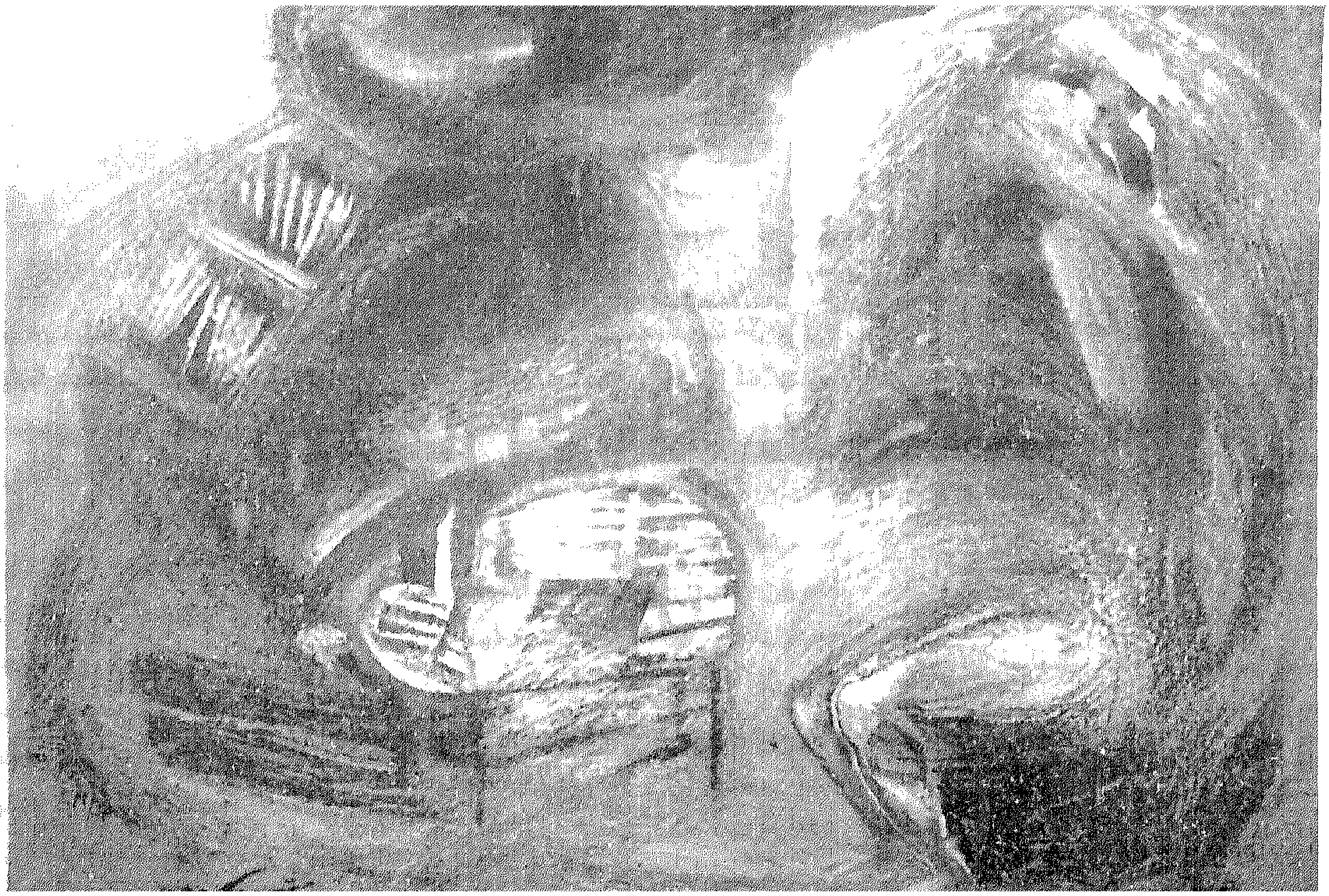
ثبت بأهم الإشارات والإحالات

- قمنا بالاطلاع على ملف تحقيقات النيابة العامة حول قضية كتاب «فى الشعر الجاهلى». كما اعتمدنا فى الاستشهادات على نص مذكرة النيابة العامة فى حفظ الأوراق إدارياً. وجميع الاستشهادات المثبتة فى متن الدراسة بين قوسين، هى من واقع نص المذكرة الرسمية التى أعدها «محمد نور» رئيس نيابة مصر آنذاك. وقد اعتمدنا على النص، الذى قامت بنشره مطبعة السعادة بمصر (القاهرة) عام ١٩٢٧.

١ - مذكرات «طه حسين»، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٧، ص ٢٢٣.

٢ - مذكرات «طه حسين»، المرجع السابق، ص ١٩٥.

٣ - مذكرات «طه حسين»، المرجع السابق، ص ٢٢٧.



للفنان عمر جهان

ديكارت الغائب عن طه حسين

وائل غالى

فمنذ نهاية عقد الثمانينيات والإنسانية قد ملأت الكون حزناً ولا يسمع السامع فى أرجائه إلا عجيماً ناشزاً مختلطاً لا نجد فيه رثاماً. تختلط الأصوات فى قلب الكون الذى أصبح قرية بعد أن فتحتها الليبرالية الجديدة فتحاً مبيناً فى لحظة موت الخصوم والأعداء القدامى.

وأما صوت الليبرالية الجديدة فحاد. وأما الآخرون ـ كل الآخرين، فصوتهم حزين. أسرتهم ثورة المعلومات وهم ينعون موت الأطر والمرجعيات الصريعة فى القتال البارد ثم الساخن من أجل البقاء.

يبكى الإنسان بغضه المخنوق، بانكسار البائس الأسير. يتهالك فى خواتيم الأمل ولطول ما تجول فى الليل الطويل.

ويبدو أن القانون الوضعى أصبح لا يحكم أرزاق الإنسان العربى بل أصبحت الكوميديا الإلهية صيغة حياته ودياره. فإن عصا شريعة التصيين حلت عليها لعنة الأموات وأوعز القتلى صدور المبدعين فأنزل المتحجرون بالمذنب الدمار.

إن الإخوان المسلمين والمؤسسة الدينية والسعودية هم أولياء الوجود العربى الإسلامى الراهن. فمتى يخرج هذا الوجود من بطن هذا الليل مثلث الأضلاع؟

كان المشروع الحديث العربى المعاصر قد أراد أن يلاحق التقدم الرأسمالى الغربى الحديث وطبق سياسات قومية أو وطنية بورجوازية جادة. وظل هذا المشروع من **الطهطاوى** إلى طه حسين قائماً على أسس رأسمالية وطنية أو قومية جوهرها تأسيس الهيمنة الاجتماعية لطبقة بورجوازية تحاكى البورجوازية صاحبة المشروع الغربى الحديث. وقد عبّر المشروع عن نفسه ـ مشروع الرأسمالية الوطنية ـ وعن جديته بشجاعة لم تتحل بها الأجيال اللاحقة حيث تم رفض الشكل التقليدى للدين، باعتبار أن هذا الشكل التقليدى يناقض المحتوى العلمانى للسلطة الاجتماعية الجديدة. ومكمن الضعف فى المشروع الرأسمالى الوطنى العربى هو أن التطور الرأسمالى انتشر فى الأطراف وليس فى المركز، أى الرأسمالية الوطنية غير المركزية خلت من طبقة بورجوازية وطنية أو قومية حقيقية تستطيع أن تحمل المشروع على أكتافها. فالبورجوازية

الحقيقية التى تكونت من كبار الملاك والتجار لم تمتلك الشجاعة الكافية التى كان يتميز بها المثقفون أصحاب المشروع الحداثى. وقبلت هذه الطبقة المحدودة بحدود رأسمالية الأطراف أن ترضخ إلى السلطة الاجتماعية التى كان وما زال يتمتع بها الشكل الدينى التقليدى والمحتوى الأوتوقراطى للسياسة الداخلية، فضلا عن مضمون السيطرة الأجنبية. أما الشرائح العليا التى احتكرت السلطة السياسية المحلية من كبار الملاك فقد اندمجت فى السوق العالمية وربحت وكونت رأسمالية الأطراف دون أن تجاوز قناعتها الحداثية إلى ما هو أعمق من الشكل الدينى التقليدى.

ومع مولد جماعة الإخوان المسلمين فى مصر فيما بين الحد بين العالميتين انتهى المشروع الفكرى عمليًا لجيل المشروع الحداثى الأول، الذى لم يكن يمثل بالضبط مشروع الطبقة الرأسمالية الوطنية.

ومظهر من مظاهر مجاوزة الآفاق الفكرية لحدود الطبقة التى تنبع منها هو كتاب «فى الشعر الجاهلى» (١٩٢٦) لطه حسين.

من المؤكد أن **طه حسين** فى الشعر الجاهلى ينحو نحواً أوحى للكثيرين أنه مستوحىً من أعمال **رينيه ديكارت** الفيلسوف الفرنسى المعروف. إلا أنه من الوهم النظر إلى علاقة.. **طه حسين**.. بـ «**ديكارت**» على أنها علاقة تربط شخصاً بشخص، أو على أنها علاقة تقرب مفكراً من مفكر أو على أنها علاقة تأثر وتأثير يستعيد فيها طرف من طرف فكرة أو مجموعة من الأفكار.

فإن الصلة التى تربط **طه حسين** بـ - **ديكارت** صلة عابرة فى اتصال أعم بين طه حسين والحضارة الأوروبية الحديثة التى جوهرها النقد ومظهرها الرأسمالية المركزية. فلو كان **طه حسين** قد ذكر اسماً مغايراً لاستقام رأيه كذلك دون تبديل. لأن المقصود هو الوعى النقدى الغربى الحديث على وجه العموم وليس شخص **ديكارت** ولا أعماله بما فى ذلك «**مقالة فى المنهج**»، كان فى مقدوره أن يستوحى مصدراً غير المصدر الديكارتى حتى يقدم نظرته النقدية للدين. كان ممكنا أن يكون **عمانوئيل كانط** أو ديدرو أو **دالامبيه** أو غيرهم كثير. ولم تكن قضية المنهج، فيما يبدو لى، أهم القضايا التى شغلت **طه حسين** وإنما كانت المشكلة الأهم هو كسر عمود الفكر العربى. فقضية المنهج قضية شكلية من شأنها أن تجدد شكل عقل لا مضمونه. وكما أنه لا يوجد منهج ديكارتى لا يوجد كذلك منهج نستطيع أن نلصق به اسم **طه حسين**.

والبحث عن مفهوم للمنهج أمر مشروع. لكنه ليس فريضة من فرائض البحث أو التفكير أو العلم. هناك باحثون ومفكرون وفلاسفة وعلماء وكتاب ومبدعون كثيرون لم يهتموا بقضية المنهج. وغالبًا مالا يلتزم المفكر بالمنهج الذى يدعو إلى الالتزام به لأنه مبطن فى الحركة الفكرية نفسها، فى موضوع واستدلالات البحث نفسه. وأقصد المفهوم المسبق للمنهج الذى يجعل المنهج سابقاً على النسق وليس مضموناً فيه وفى رؤية العالم. أى أن المنهج لم يوجد خارج التصور نفسه ولاينفصل عنه. وبهذا المعنى لا يوجد منهج قابل للتطبيق لأن فكرة التطبيق نفسها تفترض سلفًا تقديم مصادرات منفصلة جوهرياً عن موضوع الدراسة. تلك هى طبيعة المنهج فيما أظن وليس إصرار الباحثين على اتباع منهج بعينه سوى فصل المادة عن الشكل. بينما يبين المنهج من رؤية الباحث أو المفكر إلى العالم حيث لا تنفصل الرؤية عن المنهج حتى ولو صرح الباحث بغير ذلك أى أن الرؤية هى تضمين لمعنى المنهج. وقد يفترض التفكير منهجاً مسبقاً لا يلتزم به لحظة التفكير نفسه وقد يفترض المنهج رؤية للعالم. لكن المنهج الفعلى غير المصرح به يكمن بين ثنايا الرؤية ثم يتم استنباطه بعد ذلك.

ولم تضع الفلسفة الديكارتية على الأخلاق منهجاً محكماً ينسجم مع أعمال ديكارت العلمية. وهناك فارق بين قضية المنهج وبين مشكلة الشك وبين مسألة النقد. من المؤكد حقًا أن الفلسفة الديكارتية هى نقطة الانطلاق الأساسية للفكر الفلسفى الإنسانى الحديث بأكمله. لكن كيف يكون **طه حسين** قد طبق منهجاً ديكارتيا لم يطبقه ديكارت نفسه فى بحوثه العلمية التى تتلو مباشرة **خطاب فى المنهج** ولم يتجاوز هذا المنهج المصرح به سوى خطوط التفكير

ديكارت الغائب

السليم التى سبق أن صاغها أرسطو على نحو لم يناقشه ديكارت؟

إذن لم تضع الفلسفة الديكارتية منهجًا معلومًا ومحددًا يلزم المتفلسف أو العالم. وعبارة «**منهج الشك**» الديكارتى من اختراع المفسرين لا فى إبداع **ديكارت** نفسه. وأما **ديكارت** فيميز بين الشك المطلق وبين الشك المنهجى. والشك المطلق هدام. أما الشك المنهجى فلحظة عابرة فى مسار التفكير. لذلك ليس الشك فلسفة ولا يكون وحده فلسفة. ليس الشك نهائيًا، لأن الفلسفة الديكارتية بحث عن نقطة أرشميدية، عن اليقين، عن الله وخلود النفس. فالشك يمثل القاعدة فيما يسمى منهج **ديكارت**. لكن هناك القاعدة الثانية والقاعدة الثالثة والقاعدة الرابعة. وتقول القاعدة الأولى: «لا أتلقى على الإطلاق شيئًا على أنه حق ما لم أتبين بالبداهة أنه كذلك، أى أن أعنى بتجنب التعجل والتشبث بالأحكام السابقة وألا أدخل فى أحكامى إلا ما يتمثل لعقلى فى وضوح وتميز لا يكون لدى معهما أى مجال لوضعه موضع الشك». والشك على هذا النحو الإطلاقى لا يمكن أن يمثل قاعدة وإنما هو سمة من السمات العامة للتفكير. فالشك فى الآراء القديمة جميعًا لايجب أن يتم حسب **ديكارت** إلاّ مرة واحدة فى حياتنا وليس على طول خط حياتنا وعرضها: «لابد لى مرة فى حياتى من الشروع الجدّى فى إطلاق نفسى من جميع الآراء التى تلقيتها من قبل، ولابد من بدء بناء جديد من الأسس، إذا كنت أريد أن أقيم فى العلوم شيئًا مستقرًا». إذن مرة واحدة فى الحياة يفرغ الإنسان جديًا وفى حرية لتقويض جميع آرائه القديمة على وجه العموم.

ولا يبدأ الإنسان التفكير بالشك وإنما بالحواس التى هى كل ما تلقاه وأمن بأنها أصدق الأشياء وأوثقها. فالشك ليس نقطة الانطلاق وإنما الخبرة الحسية - الطبيعية. والتفلسف واقع فيما داخل هذه الخبرة الحسية ولابد للفيلسوف من أنا يبدأ منها رغمًا مما يقال عن مثالية **ديكارت**. فلو كان الشك نقطة الانطلاق لكان **ديكارت** من أنصار «**الشك المطلق**» الذى يضع الأشياء كلها موضع الشك، فيصبح من الصعب على المفكر أن يصوغ يقينه وإنما الشك الديكارتى شك محدود، جزئى، منهجى، مقصود لذاته، لحظة عابرة فى تاريخ بحث الفيلسوف عن الحقيقة. وأما الشك المطلق فهو الشك للشك. ويبدو من يشك هذا الشك أنه متردد أمام إدراك الحقيقة. لكن غرض **ديكارت** كله على عكس الشك المطلق هدفه اليقين ويعرض عن الأرض المتحركة والرمل فى سبيل العثور على الصخر أو الحجارة. «فمن اليسير أن نفترض أنه لا يوجد إله ولا سماء ولا أرض وأنه ليس لنا أبدان لكننا لا نستطيع أن نفترض أننا غير موجودين، حين نشك فى حقيقة هذه الأشياء جميعًا».

ومن هنا لم يتأثر **طه حسين** بمنهج **ديكارت** لأن الشك عند **ديكارت** منهجى وليس جوهر المنهج. بل جوهر المنهج عند ديكارت لا يتعدى كونه ترتيبًا للأفكار. لم يتأثر **طه حسين** بـ **ديكارت** وإنما استوعب الروح النقدية للثقافة الغربية الحديثة والحضارة الغربية المعاصرة.

وهكذا يريد **طه حسين** فى الشعر الجاهلى ألا «نقبل شيئًا مما قال القدماء فى الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبت إن لم ينتهيا إلى اليقين فقد ينتهيا إلى الرجحان». (ص ٢). وليس مهما هنا أن يكون موضوع البحث العلمى أدبيًا فى حين كان موضوع البحث عند **ديكارت** العلوم الطبيعية فالجوهر هو الشك المنهجى فى أساس الثقافة العربية الإسلامية. لذلك بحث **طه حسين** فى الشعر الجاهلى ليس بحثًا فى الأدب وإنما هو بحث فى النظام المعرفى للعقل العربى.

فليس خط الشعر الجاهلى منتهيًا عند الحد الأدبى، بل هو يجاوزه إلى حدود أخرى أبعد منه مدى وأعظم أثرًا. **فطه حسين** ينتهى إلى تغيير العقل العربى نفسه. وهو وإن يعتمد على الله (ص ٨) فى بحثه يقود شكه فى قيمة الشعر الجاهلى إلى الشك فى الثقافة العربية الإسلامية بأكملها: «نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربى وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل شخصياتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به» (ص ١٢). وبعبارة أخرى لا يجب أن نتقيد بقومية ولا بعصبية ولا بدين من الأديان ولا بما يتصل بهذا كله من الأهواء» (ص ١٣). الدين فى طبيعة الإنسان لا سبيل إلى التخلص منه. لكننا نحاول أن نتخلص منه على الأقل لحظة التحليل العلمى. «ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك

فيه»(ص ١٦) . لكن طه حسين لا يصدّق أن القرآن «كان جديداً كله على العرب. فلو كان كذلك لما فهموه ولا وعوه، ولا آمن به بعضهم ولا ناهضه وجادل فيه بعضهم الآخر» (ص١٦) . فلغة القرآن هى اللغة العربية الأدبية التى كان يصطنعها الناس فى عصره، أى فى العصر الجاهلى.

وهناك دليل آخر على أن بحث طه حسين فى «**الشعر الجاهلى**» يذهب إلى أبعد من الشعر والجاهلية معًا ويصل إلى حد النظام المعرفى للعقل العربى هو أن **طه حسين** لا يصدق كل ما ورد فى القرآن حيث يقول: «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضًا، ولكن ورود هذين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخى» (ص ٢٦) . ويقول القرآن: إن من آمن ببعض آياته وكفر ببعض فهو كافر. تقول الآية: «أفتؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون ببعض فما جزاء من يفعل ذلك منكم إلا خزى فى الحياة الدنيا ويوم القيامة يردون إلى أشد العذاب وما الله بغافل عما تعملون» . (سورة البقرة، الآية ٨٥) . وقوله «أفتؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون ببعض» استفهام إنكارى توبيخى. وتعمد المخالفة للكتاب تقضى بصاحبها إلى الكفر به، وإنما وقع «تؤمنون» فى حيز الإنكار تنبيها على أن الجمع بين الإيمان والكفر عجيب وهو دليل على الريبة التى هى مروق من الدين. والجمع بين الأمرين يكاد يكون جوهر فكر **طه حسين** والنهضة العربية الحديثة كلها منذ **الطهطاوى** إلى كتاب «**فى الشعر الجاهلى**» . إلا أنه وصل إلى نتائج غيرت تغييراً تامًا ما كان معروفًا متوارثًا. ومنشأ التغيير إنما هو فى حقيقة الأمر الاتصال المصرى بالحضارة الغربية منذ نهاية القرن الثامن عشر الميلادى. فمنذ ذلك التاريخ أخذت عقليتنا نفسها تتغير وتصبح غربية أو أقرب إلى العقلية الغربية منها إلى العقلية الشرقية أو العربية، وهى كلما مضى عليها الزمن جدت فى التغير وأسرعت فى الاتصال بأهل الغرب.

إذن جوهر التحليل فى الشعر الجاهلى هو الوصول بالصلة التى تربط الفكر العربى بالفكر الغربى إلى الحد الأقصى الذى ينقلب فيه الفكر العربى والفكر الغربى على أعقابهما وليس الجوهر هو تبنى **طه حسين** لمنهج **ديكارت**. حتى ولو صرح **طه حسين** نفسه بأنه يريد أن يصطنع فى الأدب منهج **ديكارت**، لايجب أن نصدق **طه حسين** فى هذا التصريح كما رفض هو نفسه أن يصدق الشعر الجاهلى. ■

إشكالية أسلوب وبناء الرواية عند طه حسين

عبد الرحمن أبو عوف

فى تثير وتطرح محاولات **طه حسين** الإبداعية فى مجال الرواية - عديداً من التساؤلات المعقدة فى الموضوع والرؤية والبناء الأسلوبى والجمالى.. ولكن لعل أبرز هذه التساؤلات والتى يتعين على النقد حسمها من البداية - دون اعتبار لهيمنة وسطوة حضور **طه حسين** فى ثقافتنا وفكرنا النقدى والتعليمى... هذا السؤال الأساسى... هل تنتسب هذه المحاولات الإنشائية البلاغية لفنية الرواية بأبسط شروطها المستخلصة من اتجاهاتها ومدارسها المعروفة.. وأين موقع هذه الرواية التى كتبها طه حسين من إبداع جيله والأجيال التالية من الروائيين المصريين.

فعندما تقارن بين رواية **طه حسين** وروايات كل من **محمد حسين هيكل، وإبراهيم المازنى، ومحمود تيمور، وتوفيق الحكيم ويحيى حقى** وهم الأقرب لجيله، نجد فرقًا شاسعًا فى البناء والتشكيل وآليات السرد وبناء النماذج والتعبير بالصورة والمجاز والرمز ودرامية الحدث وإدراك وحدة الموضوع واستخدام اللغة المباشرة والشاعرية الغنائية فى الأسلوب، وأهم من ذلك وعى الزمن الروائى.. والأسلوب الفنى الذى يستفيد من فن الرسم والتصوير والموسيقى والسينما.

وأيضًا عندما نقارن رواية **طه حسين** وقد ظل يكتبها حتى عام ١٩٥٤ كما يسجل تاريخ كتابة رواية **(شجرة البؤس)** وبين رواية الأجيال الجديدة فى أواخر الأربعينيات وأبرزهم **نجيب محفوظ**، نجد أن **طه حسين** بعيد بمسافة طويلة عن إتقان وإحكام الشكل الروائى وآلياته التعبيرية التى أصبح لها تقاليد فى الأدب المصرى والعربى الحديث، والتى استفادت وهضمت الأدوات التعبيرية للرواية الحديثة فى العالم الأوروبى، وبالذات الرواية الإنجليزية والفرنسية والروسية، ورغم ما نعرفه من اطلاع **طه حسين** الواسع على الرواية الحديثة كما تؤكد كتاباته النقدية وعروضه لروايات **سارتر وأندريه جيد، وكامى وكافكا** إلخ .

غالبًا ما تفتقد الرواية عند **طه حسين** الوحدة الفنية والنسق البنائى للموضوع،

ويتبدى الأسلوب الخبرى اليقينى متعارضًا مع شاعرية السرد، فهو يعنى بالإنشاء البلاغى الجزل وينحو نحو الخطابة وعلو النبرة فى الحديث.

ونجد فى معظم رواياته أحداثًا وأشخاصًا يمكن أن تستقيم الرواية دونها، ولا تلعب فى أحداث وموضوع الرواية أى دور ويتبدّى طغيان المؤلف على شخصياته، فكثيرا ما يتحدث هو دون أن يعطى مساحة من حرية الحركة والفعل والقول لشخصياته فى سلوكها الإرادى وصراعاتها فى دورة الحياة الأبدية مع سطحية عملية الاستبطان لأعماق الشخصية كذلك تحجر أسلوبه بعض الشىء وافتقاده للتنوع وتعدد دلالاته.

إنه غالبًا أسلوب فنى مصنوع أو مصطنع له خصائصه الثابتة رغم ما فيه من جمال وبهاء كلاسيكى فخم.

كذلك استخدام طه حسين لأشباه الجمل بدلا من الألفاظ الدقيقة كتعبيره عن (الشوكة والسكينة) بقوله «هذه الأدوات التى يعرفها أهل المدن خاصة، بل يعرفها المترفون من أهل المدن خاصة وتعبيره عن القطار «هذا الشىء المروّع المخيف الغريب الذى يبعث فى الجو شررا ونارًا وصوتًا ضخمًا عريضًا وصفيرًا عاليًا نحيفًا والذين يركبونه يستعينون به على أسفارهم كما يستعين أهل البادية والريف بالإبل حينًا وبالحمير حينًا آخر وبالأقدام فى أكثر الأحيان».

وقد سبق أن لاحظ محمد مندور فى نقده لرواية (دعاء الكروان) ما قلناه عن طغيان المؤلف وارتفاع صوته على حساب شخصياته مما يؤثر على مشاكلة الواقع، وتلك المشاكلة لانراها متوفرة فى كل أجزاء الرواية التى بين أيدينا وذلك لسببين، أولهما طغيان المؤلف على شخصياته وثانيهما تحجر أسلوبه.

يقول محمد مندور: (لنأخذ مثلا دعاء الكروان «لبيك ! لبيك أيها الطائر العزيز! مازلت ساهرة أرقب قدومك وأنتظر نداءك، وما كان ينبغى لى أن أنام حتى أحس قربك وأسمع صوتك وأستجيب لدعائك، ألم أتعود هذا منذ أكثر من عشرين عامًا ! لبيك! لبيك! أيها الطائر العزيز! ما أحب صوتك إلى نفسى إذا جثم الليل، وهدأ الكون، ونامت الحياة وانطلقت الأرواح فى هذا السكون المظلم، آمنة لا تخاف صامتة لا تسمع!» هذا لاريب شعر ساحر ما أظن نغماته تفارق الخيال عما قريب، ألفاظه مجنحة خفيفة عذبة، ولكم من مرة يعود الطائر فتلقاه آمنة بنفس الحديث، ويستمع القارئ لدعائها فكأنما يأوى إلى واحة ظليلة أو يلقى صديقًا قديمًا، ولكن دعنا نصم آذاننا قليلا عن سحره لنتساءل عن قائله! أهو حقيقة آمنة، وهى مهما حدثنا الكاتب عن تلقيها العلم مع خديجة عاما بعد عام حتى ألمت باللغة الفرنسية ذاتها، لانظنها قادرة على أن تدعو الكروان هذا الدعاء الجميل؟)

ويقول أيضا ـ محمد مندور فى الدراسة نفسها عن دعاء الكروان:

«ولو أن أسلوب الكاتب كان بطبيعته قريبًا من لغة الواقع لهان الأمر، ولكنه أسلوب فنى مصنوع له خصائصه الثابتة، ونحن نترك الآن جانبًا مما فى هذا الأسلوب من جمال لنقف عند ما يعيبه كأسلوب روائى، وأوضح تلك العيوب أمران.

١ ـ عدم الدقة والتحديد الناتجين، إما عن عدم اختيار اللفظ المعبر، وإما عن استعمال أشباه الجمل.

٢ ـ الإسراف الذى نراه أوضح ما يكون فى إشباع المعنى أو الإحساس أو فى الصياغة اللفظية التى تلجأ إلى المفاعيل المطلقة على نحو ملحوظ، وفى هذه العيوب ما يبعد به عن مشاكلة الواقع التى رأينا فيها مبدأ صارما لا يمكن التسامح فيه».

ويقول محمد مندور: أيضًا «أما الإسراف فذلك ما يطالعك فى أكثر من موقف من مواقف الرواية، حيث نرى الكاتب يسرف فى اللفظ فيذيب الإحساس ويذهب بالتأثير.. انظر مثلا إلى هذه المقابلات اللفظية «فصوتها مضطرب ممزق يتمزق له قلبى كلما ذكرت، وانظر إلى المفعولات المطلقة فى قوله «فهزت جسمها هزا، ثم انهمرت دموعها انهمارًا، ثم احتبس صوتها فإذا هى تضطرب اضطرابًا عميقًا، ونحن نفهم المفعولات المطلقة التى تصحبها صفات تحدد من

بنـــاء الـــروايـــة

الحدث، وأما تلك التى لا يقصد منها إلى غير التأكيد أو المبالغة فأكبر الظن أن ما قد يساوقها من موسيقى لايكفى لتبريرها.

وإسراف الكاتب لا يقف عند الأسلوب، بل كثيراً ما يمتد إلى الإحساس ذاته يبسطه حتى يشف.

كذلك يعانى أسلوب **طه حسين** من الإسراف فى اللفظ فيذيب الإحساس ويذهب بالتأثير.

إن كل هذه الملاحظات والمآخذ السلبية على أسلوبية وبناء الرواية عند **طه حسين**. والتى أوردها محمد مندور فى نقده لروايته - دعاء الكروان.. أصابت محاولة الإبداع الروائى عنده بصدوع وشروخ وعدم اتساق فى عبثية النص الروائى.. فكتاباته الروائية فى معظمها إنشاء بلاغى جزل حافل بالألفاظ اليقينية المباشرة والعبارات الخطابية زاعقة النبرة يفتقد فى معظم الأحيان التعبير بالصورة والمجاز والتخيل، ويعمل غالبًا البعد الوجدانى وبالرمز والإيحاء والهمس.

بجانب أن البناء الروائى عنده وآليات السرد وإدراك أهمية الزمن الروائى وإمكانيات الرواية على أن تكون سجلا واسعًا بانوراميًا للأصداء النفسية والعقلية والفكرية والسياسية تموج بالصراع الدرامى بين إرادات ومصائر الشخصيات وتغتنى بالتحليل الفلسفى والشعر والموسيقى وفنون التشكيل البصرية والسيما، وقادرة على رسم الأنماط والنماذج الروائية التى تعكس ثقافة وهموم وروح العصر.

فالرواية عند **طه حسين** غالباً تقدم صورة استاتيكية للبيئة والظروف الاجتماعية، وهى مرآة تعكس الواقع فى ميكانيكية.. فهى حديث مرسل.. صحيح له بلاغته التى تميز أسلوب **طه حسين** غير أنه بعيد عن شاعرية ودرامية البناء المركب والمعقد والمكثف الذى يخاطب الوجدان والعقل ويعيد خلق الواقع فى تحولاته التى لا تنتهى ويتجاوز آنية اللحظة إلى صيرورتها.. بحيث نخاطب الإنسان فى كل زمان ومكان.

غير أننا ونحن نحاول دراسة وتقييم الجانب الروائى من عطاء **طه حسين** الشامخ والمتعدد فى الأدب والنقد والتاريخ، والترجمة، والفكر التعليمى بحيث لا ننسى أن **طه حسين** فى المقام الأول عالم أدب وناقد مؤسس وصاحب منهج، ومؤرخ، ومعلم علم ورائد من رواد التنوير فى تاريخنا الثقافى الحديث.

ويجب ألا نغفل تكوينه الفكرى والثقافى الأزهرى ودراسته واستيعابه للتراث العربى الإسلامى، ثم تفتحه ودراسته الموسوعية المتخصصة فى العلوم الأدبية اللاتينية واليونانية.. وكذلك مزاج وفكر ورؤية **طه حسين** وشكل خصائص أسلوبه فى الإنشاء ورغم دراسته وإتقانه الفرنسية فقد ظلت ثقافته اللغوية العربية متجلية فى تشكيل أسلوبه فهو واحد من أصحاب الأساليب العربية المتميزة والتى أحيت أرقى عصور اللغة العربية وآليات الكتابة العربية بنغمها الموسيقى وأفانين استعاراتها وتشبيهاتها وباختصار بلاغتها وانعكس كل ذلك على إبداعه الروائى.

كذلك يجب أن نأخذ فى الاعتبار الملكة النقدية والنظر العقلانى والالتزام بالمنهج العلمى والميل إلى التحليل والشرح والمقارنة والفلسفة أو التفلسف، وكل ذلك يؤثر بالضرورة على الملكة الإبداعية التلقائية والوجدانية، لذلك عانت رواية **طه حسين** من حدة يقظة العقل والتحليل والموضوعية والغرام بتفصيلات وكليات الواقع والحياة وتأمل المصير الإنسانى وقضايا الخير والشر والثورة والظلم والصراع الاجتماعى.

ويبقى الأهم وهو أن نأخذ فى الاعتبار ظروف **طه حسين** الخاصة فهو أديب يقرأ ويدرك ويرى العالم ويستوعب الواقع وحركة وهدير الحياة والطبيعة عبر أذنيه.. إن تعرفه وفهمه للأشياء والأشخاص وتلقيه المعرفة سمعى فى الأساس، ورغم فقدانه للبصر فهو لم يفقد البصيرة، لذلك زادت حدة ورهافة قدرته على الاستماع والتخيل والتمثل الباطنى.

ولم يمنعه فقدان بصره من الذهاب لتذوق المسرح والأوبرا والباليه وحفلات الموسيقى وزيارة معارض الآثار والفن.

ثم هو أديب يملى ما يبدعه ولا يكتبه.. فهناك إذن وسيط بينه وبين إنشائه للنص الأدبى وهذا ينتهك وحدته التى تستلزمها عملية الإبداع والخلق

بنـــــاء الـــروايـــــة

وتؤثر على قدسية وسرية التوحد بين الذات الخالقة المبدعة وبين الورق، لذلك كان طبيعيًا أن يرتفع صوت ونبرة الإنشاء والتعبير، ويصبح الخطاب المباشر المحدد الألفاظ والعبارات الواضحة الخبرية بديلا لعدم المباشرة والإيحاء والهمس وتشكيل الجمل وخلقها التلقائى على الورق.

كل ذلك شكل خصوصية أسلوبية التعبير الروائى عند طه حسين ويجب أن نأخذ فى الاعتبار عند الحكم على فنية الرواية عنده.

ولقد تعمدنا مناقشة المشاكل الفنية والجمالية والأسلوبية فى إبداعه الروائى، ويهمنا بعد ذلك أن نلقى نظرة على مضامين وموضوعات رواياته، والهموم والقضايا والإشكاليات التى طرحها وتصدى لها ومدى علاقاتها وتأثرها بالأوضاع والسياقات التاريخية والسياسية والأخلاقية التى كان يعيشها المجتمع المصرى فى بداية القرن العشرين وعاشها معه بوعى ومنهم **طه حسين** وعانى منها وتأثر وأثر فيها وترك طابعه على تطورنا الثقافى والأدبى والعلمى والتعليمى .

ومحاولات **طه حسين** فى إبداع الرواية والقصة القصيرة تتحقق فى: (الحب الضائع)، و (دعاء الكروان) و(شجرة البؤس) و (ما وراء النهر) .. وهى روايات تناقش قضايا المجتمع المصرى وهمومه ولعل أبرزها (المعذبون فى الأرض) أما رائعته فهى سيرته الذاتية (الأيام) وكذلك كتابه (أديب) فرغم اقترابهما فى المعالجة الأسلوبية من الشكل والصياغة الروائية إلا أن السرد الخبرى الذى يعطى حقائق وقعت بالفعل يغلب على أسلوبهما كمعطى جاهز. ويبقى أن نشير لمحاولته استلهام ألف ليلة وليلة فى كتابه (أحلام شهر زاد) وكتاباته فى السيرة الإسلامية (فجر الدعوة) .. فى (الوعد الحق) و (على هامش السيرة) فى ثلاثة أجزاء.

وسوف نتوقف لدراسة كل من رواية **(شجرة البؤس)**، ورواية **(ما وراء النهر)** لأنهما يحققان لحد ما صحة ما لاحظناه على الأسلوب والبناء الروائى عند **طه حسين** ولأن النقاد أغفلوا تقييم هاتين الروايتين رغم أنهما أقرب محاولات **طه حسين** للرواية.

إن الإهداء أو التعريف الذى يقدمه **طه حسين** فى بداية المحاولة الروائية (شجرة البؤس) يوفر علينا مناقشة الفهم الأساسى للإنشاء الروائى عنده بل أهم من ذلك مفهومه للأدب عامة.

يقول **طه حسين** بوضوح: «هذه صورة للحياة فى إقليم من أقاليم مصر آخر القرن الماضى وأول القرن، نقلتها من صدرى إلى القرطاس أثناء الرحلة فى لبنان فمن الطبيعى أن أهديها إلى هذا البلد الكريم اعترافًا بما أهدى إلى من معروف، وما أسدى إلى من يد».

فالرواية إذن صورة للحياة فى إقليم من أقاليم مصر فى فترة زمنية محددة هى آخر القرن الماضى وأول هذا القرن، صورة تعكس البيئة المصرية وخصوصيتها وما يمور فيها من دورات حياة الناس المغمورين العابرين... تصور وتعبير عن عاداتهم المألوفة المتوارثة وأساطيرهم وأحلامهم وهمومهم ووعيهم التلقائى.

وإذا عدنا لمفهوم الأدب عند **طه حسين** لوجدناه يكرر أكثر من مرة فى كتبه النقدية أن الأدب مرآة تعكس الواقع، البيئة وحركة الحياة وسعى الناس وصراعات الإرادات والغرائز التى تشكل السلوك الإنسانى.

وهذا يسلمنا بالتالى لمفهوم الانعكاس الآلى للفن عند **طه حسين** وغياب تقنيات السرد والتجسيد والتشخيص ورسم الشخصيات وعناصر البناء الشكلى للنص.. ويصبح البديل هو التسجيل والعصف وتقديم الواقع والأحداث كمعطى جاهز والاعتناء المبالغ فيه بالحبكة والحدوتة والحكى التقليدى الخبرى والوضوح والتزام زمن الأجندة حيث تتابع الزمن فى رتابة.. كل هذا يؤدى إلى شحوب الصدق الفنى، وتغيب ذاتية المبدع ووجهة نظره فالرواية ليست فى النهاية تعبيراً عن واقع جاهز بل هى تعبير عن واقع تلتقط حركته لبناء عالم موازٍ ومفارق للواقع المدرك الآنى، لكى تجعل من الآنى ما يمكن اعتباره أبدياً ويتجاوز المشكلات والهموم الإنسانية الجزئية إلى الفهم الأشمل الكلى الإنسانى فتخاطب الإنسان فى كل زمان ومكان.. كل هذا مفتقد فى الرواية عند **طه حسين**. موضوع بسيط.

بناء الرواية

«شجرة البؤس»

موضوع بسيط ومألوف وعادى يتكرر منذ كانت هناك حياة اجتماعية، يمكن تلخيصه فى عبارات قليلة... مجرد علاقة حميمة ونفعية بين تاجرين ثريين أحدهما عاش ونشأ فى أحد الأقاليم (على) والآخر قاهرى نشأ فى القاهرة من عائلة تجار عريقة (عبدالرحمن) ويتم - كالعادة - النسب بينهما فيتزوج (خالد) ابن (على) (نفيسة) الدميمة ابنة (عبدالرحمن) ... وبإتمام زواج (خالد) من (نفيسة) تم زرع شجرة بؤس ظلت تطرح ألواناً من الشقاء على حياة الأسرتين..

بالإضافة إلى ذلك يسرد الكاتب حياة ثلاثة أجيال من أسرة (على) تهيمن دلالة البؤس على مسار الأحداث الفاترة وتلون حياة الأسرتين وتشكل مصيرهما.. ولا يخلو الأمر من أحداث جانبية وشخصيات ثانوية لا دور لها فى الموضوع الرئيسى مما يصدع الوحدة الفنية ويستغرق الكاتب فى تفصيلات حياة كل من (على) و (عبدالرحمن) وخاصة حياة (على) وحياة الإقليم، وهى ضيقة محدودة مجرد عمل، وزواج وإنجاب أطفال وصلاة وعبادة وابتهال، وتصوف، ولا يخلو الأمر من إشارات إجمالية سريعة لما يحدث فى المجتمع المصرى من تحولات فى بداية القرن ومدى تأثيرها على حياة ومصالح كل من (على) و (عبدالرحمن) وتجارتهما كذلك حياة أولادهما.

ويشعر القارىء كثيرا بالاختناق والإملال من تكرار الوصف والتفصيلات الجزئية الميكروسكوبية للمكان والأجواء والطقوس والعادات التى تتكرر فى إملال، مما يجعل الأحداث مفاجئة غير متوقعة وبلا تمهيد وإضاءة وإستبطان... فالزمن النفسى غائب، والإكتفاء بالتعبير من الخارج وبجزالة ألفاظ منمقة بلاغية هو السائد فى الإنشاء الروائى.. مما يشعر القارئ بالتصنع ويخل بالإيحاء والوهم الذى يجب أن يقدم به الكاتب معطيات موضوعه.

إن محور الرواية الرئيسى هو زواج (نفيسة) الدميمة الوجه بنت (عبدالرحمن) من (خالد) ابن (على).

ويعترف (عبدالرحمن) بمأساة هذا الزواج قائلا «إننى لم أر ابنتى قط منذ كان هذا الزواج إلا رحمت الفتى وأشفقت عليه، فما رأيت امرأة أقبح من ابنتى شكلا ولا أبشع منها منظرا، ولا أقل منها دعاءً للرجال».

غير أن (على) يرد ويكشف عن مفهومه النفعى والمصلحى من وراء هذا الزواج.

«إنا اجتهدنا لأنفسنا وأموالنا، واجتهدنا لهذين الشابين، ولا علينا بعد ذلك أن يسعدا أو يشقيا، أحدهما أو كلاهما.. إنها ابنتك الوحيدة وإنه ابنى الوحيد، وإن لك ثروة ضخمة، وإن لى تجارة واسعة وإن بيننا شركة بعيدة المدى، وإخاء قديم العهد، فلم يكن بد من أن يقترن هذان الشابان ومن أن يصير إليهما هذا المال».

وهذه اللغة الواضحة تؤكد مدى الفهم المادى للعلاقات الإنسانية فى مجتمع التجار دون اعتبار لإنسانية ومشاعر الإنسان، إن (على) التاجر يعقد صفقة مالية بزواج ابنه (خالد) من (نفيسه) وهذا يكشف عن إدانة **طه حسين** لمثل ومعتقدات هذه الطبقة.

أما (خالد) فقد تعلم فى الكتاب، ورفض أبوه (على) أن يعلمه فى المدارس النظامية الحكومية لأنه يرى هذه المدارس إثما من الأثام وزورا من الزور، فهرب ابنه من المدينة وجد فى تهريبه حتى علمه التعليم الموروث فحفظه القرآن، وبذلك نزهه عن أن يصبح مثل صبيان المدارس الحكومية الذين يلوون ألسنتهم بالتركية وبلغة أخرى يسمونها باللغة الفرنسية، وهو يكره. كلا من الأتراك لظلمهم كما يكره الفرنسيين ويذكر ما كان الناس يتحدثون به عنهم من الشر، ولكنه كان يحب الدنانير الفرنسية ويؤثرها على غيرها من النقد هكذا وبوضوح يرسم **طه حسين** مكونات وأبعاد شخصية (على) ومستواها العملى ودوافع سلوكها ورغم ذلك فهى متدينة.تقيم الصلاة والعبادة وتحضر جلسات قطب الإقليم وإمامه.. غير أن **طه حسين** يرسم الشخصية من الخارج وبأسلوب خبرى يقينى ويتحدث عن السلوك ولا يستبطن أعماق النفس.

وقد تقدمت السن بخالد حتى بلغ العشرين وهو لم يصنع شيئاً إلا أنه حفظ

بناء الرواية

القرآن، وجعل يعمل مع أبيه فى تجارته، ويؤثر معظم وقته فى الاختلاف إلى المساجد.. وفى الليل يختلف إلى مشايخ الطرق فيشاركهم حلقات الذكر وقد أشفق (الشيخ) على انجذاب (خالد) إلى التصوف فأوصى أباه بتزويجه من بنت (عبدالرحمن).

وشخصية (الشيخ) هى التى أبدع طه حسين فى وصفها وتحديد مدى أهمية دورها فى التحكم فى مصائر ومستقبل مريدية.. فهو المهيمن على شئونهم الروحية والدنيوية... فهو إذن مؤسس شجرة البؤس ويكشف هذا الدور (الشيخ) قطب الطريق مدى الاستلاب الذى يعيشه أهل الإقليم لهيمنة هذا (الشيخ) وكأنه الله والقدر يرسم للناس مستقبلهم وأدوارهم وهم مستسلمون غارقون فى الغفلة والتبعية وهو مثل الموقف النقدى العقلانى لطه حسين فى تعرية دور الدين والغيب والفكر السلفى فى تشكيل حياة المصريين وتخلفهم.

يبتدى الاستلاب والاستسلام للقدر وهيمنة أوامر (الشيخ) فى استسلام (خالد).. فهو لم ينكر شيئًا ولم ينحرف عن شىء بزواجه، «وإنما سعد بامرأته السعادة كلها واستيقن فيما بينه وبين نفسه وفيما بينه وبين ربه أن امرأته بارعة الحسن رائعة الجمال، خفيفة الروح ساحره الطرف، خلابة الحديث، إلى هذا المدى يغيب الوعى ويتبدى الإنسان المصرى فى هذه الفترة من حياة مصر.. مغيبا فى خدر الدين والغيب والخرافة والمألوف.

ورغم حزن (على) على وفاة (زوجته) ومعرفته السبب الذى كان هو مسببه فقد اندفع وأفرط فى الزواج بعدها... ويستند فى ذلك أنه أطاع أمر (الشيخ) الذى أوصى بزواجه... واستخدم حقه الشرعى فى الزواج من ثلاث يقضى عند كل واحدة ليلة، وليلة فى حجرة زوجته التى ماتت، هكذا تكتشف بعداً آخر فى شخصية (على) وهو استخدام الدين وقناع إطاعة الشيخ فى إشباع رغباته الحسية.. هو حيوان نهم للحياة شهوانى رغم ما يدعيه من تدين ومواظبة على العبادة والسهر فى حلقات الذكر التى يعقدها الشيخ.. مما يؤكد التعرية التى يشخصها طه حسين فى نموذجه الذى يسود حياة غالبية الشعب المصرى فى هذه المرحلة من تاريخ مصر التى وقعت تحت الاحتلال الإنجليزى وفقدت استقلالها وهويتها.. فانكب البسطاء الجهلاء على حياتهم الضيقة الأفق الحيوانية رغم أننا لا نجد إلا إشارات بعيدة عن سمات هذه المرحلة السياسية والاقتصادية اللهم إلا ما نجده فى صفحة ٥٢، يقول المؤلف: «ومما زاد حياة (على) تعقداً وارتباكاً وأكثر فيها الهم والحزن، أن تجارته أخذت تفتر شيئاً فشيئاً على مر الأشهر والأعوام، لم يفطن لأسباب ذلك أول الأمر، وإنما ضاق به وشكا منه، وحاول أن يطب له فلم يفلح ثم أصبح ذات يوم وقد كشف عنه الغطاء وإذا هو يرى نكدًا من الأمر يملأ قلبه خوفا، ثم لا يلبث أن يملأ قلبه بأسا هذه المتاجر الجديدة التى أخذت تنشأ فى المدينة على غفلة من أهلها لا يدرون كيف جاءت إليهم، ولا كيف استقرت فيهم، وإنما هو بناء يقام لا يعرف أهل المدينة من يقيمه ولا لمن يقام، ثم ينظرون فإذا عماره فخمة ضخمة قد ارتفعت شاهقة فى السماء ممتدة فى الفضاء، وقد أقبل عليها قوم غرباء جاءوا من القاهرة فملئوها بضائع وعروضا وأحاطوها بألوان من الزينة والبهجة تدعو الناس وتغريهم بها وإذا هم ينظرون ثم يقفون ثم يدخلون ويخرجون بعد ذلك، وقد تركوا ما كان معهم من نقد، وحملوا من السلع والعروض أشياء حزمت لهم حزما حسنا ليس مألوفًا فى هذه المتاجر القديمة التى توارثها الأبناء عن الآباء، وأغرب من هذا أن هذه المتاجر التى أخرجها (الشيطان) من الأرض لا تقتصر على لون بعينه من البضائع أو ضرب بعينه من السلع، وإنما هى تبيع كل شىء، متجر واحد يعدل جميع متاجرالمدينة، أى غرابة فى أن يفتن الناس بهذا الجديد ويتهالكوا عليه ينفقون فيه أموالهم ويقتضون منه حاجاتهم، فأما (على) وأصحابه ومتاجرهم هذه القديمة القذرة المهملة النائمة، فعليهم وعليها العفاء».

هذا المقطع يشير لما أحدثته التغيرات الاقتصادية التى صاحبت الاحتلال الإنجليزى وغزو مصر بالمقامرين من كل جنسيات الغرب على الاقتصاد المصرى وأثره على الطبقة المتوسطة المصرية وهذا يدل على وعى طه حسين برصد أحداث وحياة هذا

المجتمع الذى يعيش فى غيبوبة ومدى أثر التغيرات السياسية والاقتصادية على حياته وهمومه... ويتبدى مفهوم المصريين فى هذا الظرف التاريخى خاصة هذه الطبقة التى يقدمها طه حسين فى روايته فاقدة الوعى فهو يظنها شياطين وتخضع للتفسير الغيبى الذى يقدمه (الشيخ) إن هذا الأمر من مظاهر قيام القيامة وبدلامن إدراك أسبابه والتصدى له فهو ينصحهم باحتقار الثروة والرمى بتعميم الفقر حتى يكسبوا الآخرة.

غير أن طه حسين يقدم هذه التحولات الخارجية والتى تشكل بنية النص الروائى وتصوغ أحداثه وشخصياته من الخارج وبأسلوب خبرى كعادته وإنشائى دون تصوير درامى وتشكيلى يصور ويشخص التحولات الخارجية دون الاهتمام بالعلاقات الإنسانية وسلوكيات الشخصيات، ومدى تأثرالمصائر الشخصية بهذه التحولات .

وتتوالى فصول الرواية بسرد رأسى خبرى يقينى لترصد حياة كل من أسرة (على) وحياة أسرة (عبدالرحمن) وهى حياة ضيقة المدى والأفق فـ (على) يندفع فى الزواج والطلاق والإسراف فى التمتع الحسى بالمرأة مبرراً ذلك أنه يتبع سنة الرسول فى الإكثار من البنين والبنات.. وفى الوقت نفسه يواصل الصلاة والتردد على حلقات الذكر والاستماع لمواعظ (الشيخ) وأما (خالد) فهو يعتمد على أبيه ويتفرغ للعبادة والتصوف واللهو البرىء والتمتع بثقة وصداقة أخيه وابن عمه (سليم) حتى بلغ سن الخامسة والعشرين فضاق بحياته ومن اعتماده على أبيه الذى انشغل بكثرة الزواج، ويفكر كل من خالد وسليم فى العمل بدواوين الحكومة وترك التجارة وبكلمة من (الشيخ) للباشا مدير المديرية التحق (سليم) كاتبا فى المديرية يسعى بين الوكيل والمدير وأصبح (خالد) كاتباً فى المحكمة الشرعية يجلس بين القاضى والمفتى، ويتلقى من المأذونين صكوك الزواج والطلاق بين حين وحين، وقد رزق كل واحد منهما راتباً شهرياً قدره أربعة جنيهات.

ويتوفى (الشيخ) ويخلفه فى المشيخة ابنه (إبراهيم) فيواصل مسيرة أبيه من هيمنة على شئون الناس الخاصة والعامة، ويدير أحوالهم ويقوم بتوجيه حياتهم ووعظهم وتشكيل مصيرهم، هو حكومة داخلية لها الأتباع فى الأقاليم.

ويموت (عبدالرحمن) ويأتى خالد بزوجته وأمها للإقامة فى بيت على ويختار (الشيخ) الجديد فتاة صغيرة لأن تتزوج من خالد وهى الفتاة نفسها التى كان يرغب أن يتزوجها (على) الذى تثيره الفتيات الصغيرات.

وكانت الفتاة ابنة أحد أثرياء الإقليم وأخلص أتباع الشيخ وهو (الحاج مسعود) وقد أوغر هذا الزواج صدر (على) على ابنه خالد.

وقد مرضت (نفيسة) وقيل إن الشيطان مسها والسبب الرئيسى هو زواج (خالد) عليها بعد أن أنجبت له (سميحة) وهى آية فى الجمال، وقد كشف جمال سميحة فى عقل (خالد) مدى قبح وجه زوجته (نفيسة) واعترف جهارا لها مما أدى بها إلى المرض والجنون ورزقت خلال وضعها هذا ابنة أخرى هى (جلنار) صورة لقبحها وبتوجيه من (الشيخ) ورغبة فى مد نفوذه إلى إقليم آخر وإدارة أوسع من المصالح والعلاقات.. ينتقل (خالد) للعمل فى بعض مرافق الدائرة السنية، وسوف يتضاعف أجره وتحل به البركة والخير وسعة الحياةوالنفوذ.. ويعين (خالد) فى مدينة استعصت على نفوذ (الشيخ) لم تكن ترسل إليه الوفود والهدايا والمواسم والأعياد.

ويستقر خالد فى موطنه الجديد وتتغير حياته وحياة أولاده الذين يسلكون سبل التعليم المدنى الحديث ويعيش هوحياة حديثة متحضرة كحياة كبار الموظفين.. هذا جيل جديد يماشى التطور فى الحياة المصرية الحديثة، وبذلك تضعف الأسباب بينه وبين موطنه الأصلى، غير أنه يستغل زيارات الشيخ للإقليم الجديد ويصبح له عيناً وجسراً لمد نفوذه فصلاته بكبار القوم والتجار فى الإقليم...

أما (سليم) فقد ظل فى إقليمه القديم يعمل ويتلقى الرشوة غير أن ابنيه تركا التعليم وسلكا طرف العمل الحرفى.

ولقد ورثت (جلنار تعاسة وشقاء وبؤس أمها ولم تتزوج وظلت تعيش مع زوجة أبيها وأولاده تحبهم وتخدمهم وهى تعسة ممزقة بين أمها المختلة العقل المستسلمة للأشباح والجان وبين حبها اليائس (لسالم) ابن عم خالد (سليم) وتحلم بالزواج منه، غير أن سالم يخطب ابنة (خالد) (تفيدة) وتتحطم بذلك أحلام المسكينة (جلنار) فهى استمرار لبؤس أمها وحظها المتكرر، مما يغضب إخوتها الذين تعلموا وتمدينوا، وهددوا بقطع صلتهم بأبيهم.. فهم الآن قد بلغوا سن الرشد ويدرسون فى القاهرة ويستعدون لمسايرة الحياة الحديثة، ورغم ذلك ينصاع خالد لرغبة زوجته وتتزوج (تفيدة) من (سالم) «تستمر الحياة شقاء وتعاسة لجلنار فهى قد ورثت شجرة البؤس التى زرعت بزواج نفيسة من خالد لتحقيق صفقة تجارية بين (على) و (عبدالرحمن).

إنها محاولة روائية لصورة الحياة المصرية فى شريحة أسرة من التجار فى إقليم من أقاليم مصر.. وفى القاهرة وهى تحاول أن تسجل صراعاتها وتغيراتها عبر أجيال هذه الأسرة لنلخص تطور الحياة المصرية منذ أواخر القرن الماضى وحتى أوائل القرن الحالى، وهى بمعنى ما رواية أجيال.

غير أن الموضوع قدم فى معطى جاهز وعبر سرد مباشر يخلو فى معظمه من التعبير بالصورة والرمز والتخيل، وبخطابية مزعجة يفسدها المؤلف ويفسد الدلالة بالتدخل الزاعق كما نجد فى صفحة (١٦٨) حيث يبدأ الفصل (٢٥) بهذا التقديم المباشر (ومن الحماقة الحمقاء والجهالةالجهلاء أن يحاول محاول إحصاء الأيام والليالى وهى تتتابع ويقفوا بعضها إثر بعض، لا يدرى أحد متى ابتدأت ولا يعلم أحد متى تنتهى، وأشد من ذلك حمقا وأعظم من ذلك جهلا أن يحاول محاول إحصاء الحوادث التى تقع فى هذه الأيام المتتابعة والليالى المتناهية، فليس إلى إحصاء هذه الحوادث من سبيل حيث تحدث لفرد واحد، فكيف بها حين تحدث لأسرة كبيرة أو صغيرة وكيف بها حين تحدث لمدينة من المدن أو إقليم من الأقاليم أو جيل من أجيال الناس! فهى متنوعة كثيرة التنوع، مختلفة عظيمة الاختلاف، يعظم بعضها ويحل خطره حتى يصبح له فى حياة الفرد والجماعة أبعد الأثر ويهون بعضها ويدق شأنه حتى لا يحفل به حافل ولا يلتفت إليه ملتفت».

هذا صوت الناقد والمؤرخ والمصلح طه حسين لا صوت الرواية فى تراث الرواية الغربية التى عرفناها عند أشهر معلميها كما فى ملحمة أسره فورست لجالزورتى، وبادنبروك لتوماس مان والحرب والسلام لتولستوى، فإذا كنا نخاطب **طه حسين** على فنية البناء الجمالى وآليات السرد الروائى كما نعرفها عند هؤلاء فلأننا نعرف ثقافة طه حسين الأوروبية.. ولاجدال أنه قرأ لهؤلاء غير أنه لم يستفد، لأن عقل الناقد والباحث والمورخ الاجتماعى تغلب على عقل الفنان وعلى مهارات التخيل الوجدانى والتغير المباشر والإيحاء وعدم قول كل شيء وترك الشخصيات والأحداث تتطور وتتصادم فى حريتها، فى زمنها الروائى، وهو لم يقدم شخصيات مأزومة تحمل إشكالية فكرية وحياتية، بل اكتفى بالوصف الآلى والسرد الإنشائى فأجهض مصداقية الفن لحساب الموضوعية العقلانية الجاهزة.

«ما وراء النهر»

بدأ نشر فصولها منذ نوفمبر ١٩٤٦ ثم توقف نشر هذه الفصول لأسباب مازالت غامضة تثير الجدل، فلم تكتمل الرواية ولم تنشر إلا بعد وفاته فى كتاب، وفى هذا العام نفسه نشر **طه حسين** بمجلة «الكاتب المصرى»، سلسلة فصول قصصية بعنوان (**المعذبون فى الأرض**) ومقالة (**ثورتان**) الأولى عن ثورة العبيد بقيادة سبارتاكوس أثناء القرن الأول قبل الميلاد والثانية ثورة الزنج فى البصرة، أثناء القرن الثالث للهجرة.

وثمة وحدة فكرية ووحدة موضوع تنتظم هذه الأعمال الثلاثة تؤكد ما يتمتع به **طه حسين** من رغبة فى إصلاح العالم وتحدى الظلم والقهر والانتماء للفقراء والمعذبين فى الأرض، وهى تؤكد أيضا استجابة **طه حسين** الواعية وحسها السياسى الثورى بما كان يموج عام ١٩٤٦ فى قلب المجتمع المصرى والعربى من صراع طبقى وغليان سياسى وانتفاضات وهبات شعبية تقمعها سلطات المجتمع الإقطاعى الملكى والإحتلال الانجليزى.

بناء الرواية

كانت الصراعات الاجتماعية فى عام ١٩٤٦ قد بلغت ذروتها وشكلت لجنة الطلبة والعمال وقادت النضال الوطنى وظهرت التنظيمات الماركسية والإخوانية والفاشية وتصدت لدكتاتورية إسماعيل صدقى التى تمثل رأسمالية اتحاد الصناعات التابعة للاقتصاد الإسمالى العالمى، وكان تهرؤ النظام الملكى وعهر الإقطاع والفساد... ونمو الحركة الوطنية مبدأ الاحتلال الإنجليزى.. كانت الأرض تشتعل وتمهد لما سيحدث فى عام ٥٢ بقيام ثورة ٢٣ يوليو، وكان طه حسين بعيدا عن الجامعة فى صنوف المعارضة والوفد ولذلك أثبت بهذه الأعمال تقاليد المثقف الوطنى الديمقراطى فى الانحياز للشعب وتحدى السلطة الملكية والإقطاعية التابعة للاحتلال.

وقد كتب طه حسين إلى **توفيق الحكيم** بإيطاليا بعد قيام الثورة بأيام فى الثالث من أغسطس ١٩٥٢ يقول: [يخيل إلى أن للأدب حقه فى هذه الثورة الرائعة، تنبأ لها قبل أن تكون وسيصورها بعد أن كانت).

كما يقول زوج ابنته محمد حسن الزيات: «إن فصولا أخرى كان أملاها طه حسين وجدتْ بين أوراقه بعد وفاته تستكمل ما نشر من فصول عام١٩٤٦ ولقد اعتمدنا على الطبعة الثانية ورغم ذلك وبقراءة هذه الطبعة نجد أن الرواية غير كاملة ومبتورة رغم النهاية الرمزية التى تبشر باندلاع الحريق على الشاطئ الآخر للنهر كرمز دال على قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

وقد نهج طه حسين فى بناء الرواية نهجا تجريبيا يعتمد المراوغة والغموض والتجريد والرمزية، وخلط الوعى بالعينى، وإشراك القارئ معه فى بناء النضال الوطنى وحركة الأحداث والتعرف على الشخصيات الرئيسية وجعله يفكر معه فى الدلالة والبعد السياسى والأخلاقى الذى يهمس به أحيانا ويغلبه مباشرة، غير أن الرواية مليئة بالتحليل والثرثرة الفلسفية حول الخير والشر والظلم والعدل والحب، وصراع الطبقات فى المجتمع بين الأثرياء سكان القصر فوق الربوة والفقراء سكان القرية البائسة والذين يعيش على عرقهم وعملهم السادة، وفيها صفحات من التحليل الأخلاقى والاجتماعى والحديث عن نوع من الشعراء والندماء للسادة، وتكشف عن خواء وادعاء أصحاب القصور ومدى استغلالهم للآخرين والتسلق على أكتافهم كما تمتلئ الرواية بحديث نقدى عن مشكلات الخلق الفنى والرؤى النقدية لعلاقة الواقع بالفن وأساليب تصوير الحقيقة الموضوعية، والصدق الفنى.

وأهم أحداث القصة تدور فى قصر ضخم قائم على ربوة شديدة الارتفاع والاتساع، وفى دار من الطين منخفضة فى قرية تقوم على السهل المنبسط مما يلى الربوة العالية، وأشخاص القصة يهمنا منهم ثلاثة من سكان القصر هم **رءوف** سيد القصر وولده الفتى **نعيم** وشاعره **الشيخ**، كما يهمنا من سكان القرية شخص **محمود الإسكافى** وابنته **خديجة** وولده **أحمد**، والمؤلف يصف هؤلاء الأشخاص فيتقن الوصف غاية الإتقان ويشخص مدى التفاوت والتناقض بين حياة السادة والعبيد والحدث الرئيسى فى الرواية هو علاقة **نعيم** ابن سيد القصر بـ**خديجة** ابنه **محمود الإسكافى**.. هذا الحب الذى نقض التفاوت الطبقى، وجعل **نعيم** ينزل من عليائه إلى أسفل ويرتفع بـ**خديجة** إلى أعلى... فأدى لسخط **رءوف**، سيد القصر الذى طرد ابنه... وانتهى الأمر بأن قتل (**أحمد**) شقيقته بعد هروبها إلى المدينة ثأراً للشرف.

ومنذ أن صُرعت **خديجة** بدأت تلوح النار فيما وراء النهر.

فهل هى رمز للثورة القادمة... وهل هى نبوءة طه حسين بعيد البصيرة.

يقول رءوف ساهما وهو يشرب كأسه مع نديمه الشاعر الشيخ: (فى هذه الليلة رأيت هذه النار تتألق من وراء النهر ولست أدرى لماذا وصلت نفسى الحائرة بين ظهور هذا اللهب المضطرب، على هذه القمة الساكنة، وبين مصرع تلك الفتاة التى أغواها نعيم، وقتلها أخوها فى العاصمة على ملأ من الناس، لقد ألقى فى روعى ليلتئذ أن هذه الفتاة قد عبرت النهر لتستقر حيث يستقر الذين يعبرونه دائمًا، وأن بين هذه الفتاة فى دارها النائية وبين دارنا هذه أسبابًا لم تنقطع وأوطاراً لم تنقض، فهى تشير بهذا اللهب الذى يخفق دائمًا ولكننا لا نراه إلا حين يجن الليل، و إلى ما بينها وبيننا من أسباب وأوطار).

بناء الرواية

ولكن إذا كانت النار رمزا للحريق الشامل القادم والذى سيشمل حياة أهل القصر، فهى تحمل بعدا آخر أكثر عمقًا وشفافية فما وراء النهر أشد غموضًا من أن تنفذ إليه أفهامنا فهل هو هدف السعى الإنسانى غير المحقق يظل يشد الإنسان إلى المجهول والحلم.. فيهلك دون الوصول إليه كما هلكت خديجة...

إنها رواية مثقلة بالرمز، رغم المعنى والقصد الواضح لبنائها الذى يشير إلى صراع الطبقات، والتمرد، وانقسام المجتمع لسادة لهم كل شىء وفقراء ليس لهم شىء، ولا تخلو من بعد إنسانى يتجاوز آنية اللحظة التاريخية التى نبعت منها وهى الصراع الاجتماعى فى مصر أواخر الخمسينيات.. غير أن **طه حسين** حاول واجتهد أن يحكم الشكل البنائى وأسلوب السرد الروائى بنوع من مزج الرواية للحدث وإشراك القارئ فى تتبع الأحداث وسلوكيات الشخصيات، ورغم ذلك كان يطيل الوصف على حساب دراما الحدث ويلجأ إلى التحليل والإنشاء البلاغى فيخل بوحدة البنية الروائية ويضعف من التأثير والإيحاء والوهم.

فإذا عدنا إلى سؤالنا الرئيسى فى البداية هل كتب طه حسين الرواية فى شروطها الفنية المستخلصة من مدارسها وتياراتها.

إنه اقترب وابتعد عن فهم ماهية الرواية الفنية... وكتب حديثًا وحكاية مملوءة بالحكمة والوصف والتصوير الفوتوغرافى وقال كلما كان يحمله من فكر وفهم لواقعنا الإنسانى من نظر... لقد كانت مضامينه ومفاهيمه عن الحياة المصرية والإنسانية أرقى من أشكاله وأدواته الفنية وأساليبه التعبيرية... لذلك فقد يظل فكره الراقى العقلانى النقدى مؤثراً أما فنه فليس له تأثير يوازى أثر (زينب) **لهيكل** و (عودة الروح) **لتوفيق الحكيم** فى تأسيس الرواية المصرية العربية.. فالناقد قد اغتال الروائى عند طه حسين. ■

للفنان عبد القادر الحسينى

المراجعات

١٣٠ الشخصية التاريخية في السينما بين المصادر المتاحة وحاضر السينما ، حسين عبدالقادر.
١٣٩ النص أم المؤلف، نجم عبد الله كاظم
١٤٤ الإيمان والحق في الحياة، أحمد صبحي منصور.
١٥١ رؤية جديدة للمعلم يعقوب، أحمد يوسف.
١٥٤ بعد الطوفان: عن الزهرة والجنزير، نهاد صليحة.
١٥٧ أحمد محمد عطية، ناقد قومي متحمس، فؤاد دوارة.

الشخصية التاريخية في السينما

بين المصادر المتاحة وحاضر السينمائي

إطلالة على تدفقات لصلاح أبو سيف

حسين عبدالقادر

المخرج الكبير «صلاح أبو سيف» يبلغ في العاشر من مايو القادم ثمانين عاما قضاها في عطاء خصب لوطنه ولعشاق الفن السابع.

هنا دراسة شاملة تتضمن أقوال المخرج الكبير، تحية له وتقديرا لإنتاجه الذي أثرى حياتنا بالفن الجميل المسئول.

قال لي سامي علي الأستاذ بجامعة باريس، ومدير وحدة البحوث النفسجسمية فيها (السكندري المصري/ العربي/ العالم والفنان/ الإنسان) مطوّر نظريتي الإسقاط وصورة الجسم وتوابعهما، نتطلع إلى آفاقه المتعالية (الترانسندنتالية) اللانهائية، حيث التخطي إلى ما كان يظن ألا سبيل إلى تخطيه، من النظر.. إلى النظرية، وما أحوجنا في عالمنا العربي إبداعًا وعلمًا إلى إبداعات علمه، وعلم إبداعاته التي تتحدى المألوف، وله العتبى حتى يرضى..

مفتتح .. (قبل البدء..):

عوالم شتى تموج دلالاتها في تداخلات عنوان المبحث بين «الشخصية» (علم النفس)، التاريخ، السينما، وصلاح أبو سيف وكلها تدفع مركبنا كي نكف عن تواطؤ لا فكاك منه مع الذات، لكن كيف السبيل وتاريخ الإنسان، والنفس والسينما تموج بمتصل للذاتية يبتعد، يقترب من الموضوعية، لكنه أبداً يستحيل أن يتخطى شطآنها - ذاك إن بلغها - إلى الإبحار في خضمها. الأمر الذي يذكرنا بعبارة ريلكه «الشجرة التي تسيطر على الذات، تمنح نفسها الشكل الذي يزيل مخاطر الريح»، فلو أضفنا إلى ذلك أن ما يصدر عن الشعور ليس غير علم بنتائج المجهلة، فربما كان هذا المدخل باعثًا لنا وعيًا بذاتية تحاول أن تتخطى المألوف،

وإن لم يعن ذلك إنكارها (أى الذاتية)، إذ نرى فى وعينا بها، والإمساك بطرف أو أطراف منها، خطوة وخطوات نحو الموضوعية إن كانت كذلك.

لقد كانت الذاتية وقانون أقل الجهد وهو فى صميمه عامل ذاتى. عاملا أساسيًا فى تأخر ظهور العلمين معا، علم النفس والسينما، حتى مشارف القرن العشرين.

لقد حاولت الحضارات الأولى تخيل الحركة برسمها بالصورة، وهو ما نراه لدى قدماء المصريين، ومن قبلهم حاولها البدائى للسيطرة على واقعه، لكن المتخيل فى التباسه بالذاتى لم يستطع سبر غور تخوم ما كان للإنسان أن يتخطاها بغير شروط معرفية تفجر الحدس الفريد، وعلاقات وقوى إنتاج تعانق ما بين الوعى كنتاج اجتماعى، والوعى بما هو قصدية إدراك لموضوع وفهم له، وعى بذاته هو الرغبة، تلك الرغبة الإنسانية الخالقة للوعى، وإن لم نغفل معها واقعًا إنسانيًا يمور بمواضعات للإنتاج وأدواته وقواه، لينصهر ذلك كله فى وعى لا يعكس العالم المعاش فحسب، بل يخلقه معا.

لقد كان بزوغ الآلة وسيطرتها كرسول جديد، إيذانا بتلك الصيحة التى أعلنها نيتشه بموت الإله!!. ويا لها من صيحة أدت بجمهرة من العلماء كى يشيروا من خلالها إلى أن القرن التاسع عشر، وبخاصة على مشارف نهايته. كان إعلانا بموت الإله وانتصار الآلة، من ثم انتصار الإنسان المتخطى، وإن ظل العصر تعبيراً عن التكران وانهيار القيم (عبدالرحمن بدوى، ١٩٥٦)، (أبوجين فينك، ١٩٧٤)، لكنها رؤية تقف - فى ظننا - عند السطح الذى يجسده مارسيل زاهار Marcel Zahar عندما يرى أن نيتشه(١) «كان يقود فكرة المعرفة إلى الخواء والعدم عبر درجات تمجيد الكذب المختلفة، (زينب عبدالعزيز، ١٩٩٠)، ويالها من آراء تقف عند محسوس الظاهر، ولا تبصر معقول النظام الخفى، فمن ناحية فإن موت الله لحساب الإنسان المتخطى (أو المتجاوز على حد تعبير نيتشه) إنما يعنى فى حقيقته موت الإنسان بما يحمله التعبير ذاته من دلالة لنرجسية الإنسان (والنرجسية تعنى الموت)، وبما يحمله طقس التهام وموت الأب (والله بديل رمزى له)، من تعيُّن آكله به، وقبلها، أى إله قصده نيتشه؟!، إنه إله آخر، إله مسيحية القديس بولس - على حد تعبيره - لا يسوع الناصرى، والقديس بولس «فى رأى نيتشه يحول ممارسة حياة القلب النقى إلى كنيسة بعجائب وكهنة ونظام مثوبات وعقوبات... لقد أخفى حقيقة المسيحية.... إنه انتصار اليهودية.. أى النبوغ فى الحقد، وفى الرؤية الحاقدة وفى منطق الحقد الذى لا يرحم.. لقد أفلح بمنطق الحاخام الوقح، فى مسيرة انحطاط المسيحية التى بدأت بموت المخلص. وإنما يعنى القديس بولس سيادة جميع قيم الانحطاط باسم الله» (أبوجين فينك، ١٩٧٤).

إلحاد هو رد فعل لإيمان عنيف ومناهضة حثيثة تبحث عن حب غائب، فقد كانت المسيحية تقترب اقترابًا خطرًا من صراعات طفولته - فى ظننا - وهو ابن القس كارل لودفيج ودارس اللاهوت فى سن العشرين بجامعة بون، وكان طبيعيًا - والحال هذه من منظور تحليلى أن - تقترن المسيحية لديه بالصلب الذى يستثير قلق الخصاء حيث الصراع مع الأب، فإذا أضفنا لذلك كله أن الإذعان لسلطان الدين يسير جنبًا إلى جنب مع الإذعان لسلطان السلطة الوالدية، الأمر الذى حدا بجمهرة من المحللين النفسيين إلى اعتبار الإذعان لسلطة الدين كنوع من الإذعان لسلطان الأب (مصطفى زيور، ١٩٥٢)، لكان من اليسير أن ندرك والحال هذه، أن الأمر فى جوهره تمرد على الصورة الأبوية، ولكن أكثر دقة، على جانب منها ينشد الخلاص منه فى أعماقه، ألم يقل عن نفسه شعراً «إنى أكثر الذين يتخفون خفاء، إنها الأقنعة التى تكشف إذا ما أزلنا حجبها عن معنى آخر يرتبط بمعاناة الذات ذاتها، وهو «الإنسانى، إنسانى جدا» الذى يعلن عن موت الآخر فيه، وكأنه يعلن عن موت الإنسان لا الله(٢).

مفتتح أردناه، وقد يبدو للبعض تزيّدًا لا ضرورة له، ولكنا آثرناه مفتاحًا للتعريف بنهج تناولنا ومنهجه حيث التحليل النفسى أفق يلف ثنايا رؤية للواقع، انتقالا من الواقعة إلى الحقيقة إن كانت كذلك، وهو ما يذكرنا معه العلامة سامى على بعبارة كارل جوستاف كاروس Carl-Gustav Carus إن معرفة الحياة النفسية الشعورية تجد مفتاحها فى منطقة اللاشعور» (سامى على، ١٩٦٣)، ونواصل تواصلا مع سامى على «وشتان بين مجرد التسليم بوجود جانب لا شعورى من حياة الإنسان وإبراز دلالة هذه الواقعة..» (سامى محمود على، ١٩٦٣).

السينما.. النفس.. التاريخ.. الشخصية (بدء):

لقد بدأت السينما وعلم النفس مع نهاية قرن ومطلع قرن فى آن متقارب، مع حياة هى الموت، وموت هو الحياة، نرجسية غشوم للإنسان، ترهص بموته المنقول (أو المزاح) على ذات الله والمتعين فيه معًا، ومحاولة بعث جديد للسيطرة على الواقع فى جدل البيئى/ الذاتى، إذا كان لابد للإنسان (والعالم والفنان على وجه التخصيص) أن يكون قادراً على سماع صداه، والتكلم مع

صورته.. قادراً على النظر فى رغبته، والإمساك بناصية ما ليس أنا فى تواصل يدرك معنى الآخر المفقود والمفتقد فى النرجسية، من ثم تخطى صورة جسم شوهاء، لمّا تكتمل، فقد مزقها النبذ والحيلولة دون ولوج التمثل الفكرى للدفعات الغريزية إلى الشعور، إنه الكبت الذى لم يجد سبيلا لحدس Intuition.

وها هى الإنسانيات (العلوم الإنسانية)، تجد سبيلا للكشف لتعبُر هوناً تلك الهوة التى بينها وبين العلوم الطبيعية إذ يقدر لها من يمسك بالأعماق ويتخطى جرح النرجسية ويستبصر بالوقائع فى تعانق جدلى بين المتخيل والواقع يفجر ويهز الأعواد الجافة فى شجرة المعرفة التى تأخر نموها طويلا، ويخلق مركّبا Synthesis (أو نقيضا anti-thesis يبعث مركّبا) يتخطى القائم ويجدد الإنسان، وهو ما يحدث فى ميادين شتى منها النفس، والصورة (السينما)، والتاريخ، والمدهش أن الصورة المتحركة تنشأ بما هى آلة (ألبرت فولتون، ١٩٨٠). وعلم النفس ينشأ بما هو معمل، والوضعيون يريدون التاريخ «علما تجريبيا كالأرصاد (كولنجوود، ١٩٦٨)، لكن سرعان ما ينتصر الإنسان وينتفض البعث، تتخذ الصورة فى السينما دلالة الحياة (أو شبيهها) ويظهر وجه آخر لها، وكان خروج علم النفس للشعور بعد أن زهقت روحه يحتاج هو الآخر لرؤية وجه آخر، ويأتى فرويد بحدسه الذى لا يؤتى مرتين، حيث بداهة الكشف وعمقه معا، ويفك التاريخ إساره من ربْقة الرومانسية والمنطق الوضعى والتشبه بالعلوم الطبيعية، مسار واحد للإنسانيات ورحلة طويلة فى نهر المعرفة، غاصة بأسماء بارزة حفرت روافد وأخاديد فى المجرى الممتد هنا وهناك، وأخرى جرفها التيار أو ركنت عند الآسن فى السطح، بعضها عاش المألوف ولم يدرك نبض ما يبدع «صدفة» بقدر ما عانى بعضها الآخر مخاض القصدية حتمية إدراك وفهم، وحدود بصيره ونظر، يتطور إلى نظرية.

دينامية تنطلق لبعد الوظيفية، من كيف إلى لِمَ؟ لتندفع علوم النفس والسينما والتاريخ لتجيب على احتياج إنسان هذا القرن وتعيد له ميلاداً جديداً، مخاضه بمثابة مرحلة مرآوية - بتفسيرها اللاكانى[٣] - كى تستعيد الرغبة تشكلها ضمن تاريخ... و..

والحديث ذو شجون، لكننا بصدد «الشخصية التاريخية فى السينما، بين المصادر المتاحة وحاضر السينمائى، إطلالة على تدفقات لصلاح أبو سيف»، إنه تعانق النفسى بالسينمائى بالمؤرخ، والثلاثة يجمعهم الإنسان.. ويمكن أن نختزل حدهم المشترك فى الشخصية، ورغم أن الشخصية التاريخية كأى شخصية فى مستوى معرفى.. إلا أنها أبعد مدى من أى شخصية فى مستوى عملى - وهو ما سنعود إليه يقينا - فهى بحث فى غائب حاضر معًا، سواء فى مظان المتون والمصادر، أم فى شخصية الباحث والمبدع، ومن هنا جاء العنوان ليتناول أيضا حاضر السينمائى حيث شخصيته ببعديهما الآنى، والإنى (بعدى الآنية (الزمانية) والإنية (الكينونة والدينامية) «للأجهزة النفسجسمية التى تحدد التوافقات الأصيلة مع البيئة» - على حد تعريف أولبورت Allport، ولا فكاك هنا من مستويات معرفية عدة، مع اختلاف مستويات الإمساك المعرفى المتعمق بها أو ببعضها بدءاً من تعليق الحكم والاختزال وقصد به الإدراك والوعى بالمدرك (منظور فينومينولوجى)، وهو ما يلزم أيضًا من وجهة نظرنا بحدس الكبت والقطيعة وتخطى الوقفة (منظور إبيستمولوجى) ومن ثم التحليل النفسى للمعرفة والإمساك بالقاع اللاشعورى والحفريات فى أعمق أعماق جيولوجيا الشخصية والمعرفة، فهما للوقائع وعدم الوقوف عند المحتوى الظاهر، واستبصاراً بأن الأنا يسكن فى المنطوق وهو بعينه ما يختفى فيه الإنسان، لذا فالأنا لا يتكلم باسمه، وهو ما لا يكتمل بغير فهم لأبعاد الميتاسيكلوجى وبخاصة الدينامية والنشوئية (التطورية) والاقتصادية، وقبل ذلك كله تمثل معرفى لصورة الجسم، التى يرى فرانشيسكو القيم، أنها تشبه ظلام القاعة، تلك التى يستحيل مشاهدة فيلم سينمائى بدونها (Alvim, F., 1962) وهى الركيزة الأساسية لفهم المبدع / العالم، والعالم/ المبدع لدى العلامة سامى على، والذى اعتبر أن صورة الجسم - وحتى قبل أن يحلّق بنظريته لسموات أنى لغيره أن يبلغها - منذ حقبة مبكرة فى دراساته «تحقيق أول للمتخيل وأول تعبير عن إنية الجسم» (سامى على، ١٩٦٣).

إننا نرى عبر هذه المعانى كلها بأن العقل إمكانية وليس حالا، وهو ما نستغرب معه إمكانية استيعاب المبدع/ العالم لجماع هذه المعطيات مع اختلاف فى الدرجة بين هذا المبدع أو ذلك وهو ما يعانق قدرات تختلف هى الأخرى فى سلسلة تتام بين الفطرى والمكتسب، ويدخل فى إطار المكتسب فيه نظرية بعينها للشخصية، تلك الأخيرة التى ينصهر فى بوتقتها وتختزل معًا كل مقاومات ما سبق تناوله، وبخاصة إذا ما أردنا دراستها.

من نظريات الشخصية إلى مصادرها :

تتعدد نظريات الشخصية فى مدارس علم النفس المختلفة مما قد يضعنا أمام فهم لمأزق علم النفس حيث تعدد المدارس والتيارات والروافد، ما بين تلك التى ركنت إلى تقليد العلوم الطبيعية فكانت طبيعية النشأة، وأخرى إنسانية التكوين،

مع اختلاف وتباين، تتعدد مساراته وإن كان بإمكاننا أن نختزله فى ثلاث معطيات (نوتكات، ١٩٧٠)، (صلاح مخيمر، ١٩٧٨)، (ريتشارد لازاروس، ١٩٨٤)، (سيمون كلابيه، ١٩٩٠) (Ewen, R, 1980), Allport. G, 1961). (٤)

١ - نظريات تستند إلى مفهوم العلية الخطية المركزية، من قبيل نظريات الأنماط والسمات والعوامل الإحصائية وكلها نظريات - لافتات مهما حاول الرقم أو الصنعة فكلاهما لا يغنى من الأمر شيئا.

٢ - نظريات تستند إلى مفهوم العلية الخطية المحيطية، من قبيل النظريات الطبقية الماركسية، أو الثقافية (عند اليسار الفرويدى على سبيل المثال)، والنظريات البيئية التشريطية (فى المدرسة السلوكية)، وتجدر الإشارة بنا هنا إلى أن بازان Bazin, A قد أدان الفهم الطبقى الساذج عند تقويمه لأسطورة ستالين كما قدمتها السينما الروسية (أندريه بازان، ١٩٦٨)، وبالمثل فإننا ندين تلك الأفلام التى تتخذ من نظريات الأنماط أو السمات إطاراً مرجعيًا لها (بقدر ما ندين النظريات نفسها)، إذ تنبعث شخصيات مكتملة التكوين مجهزة الصنع سلفاً، وهو ما سبق وأدانه سارتر.

٣ - تبقى تلك النظريات التى تستند إلى مفهوم العلية الشبكية، وإن تعددت، من قبيل نظرية المجال (كيرت ليفين)، والغرضية (ماكدوجال)، وأخيرا نظرية التحليل النفسى حيث علم المكبوت وسيكلوجية الليبيدو من ناحية، والقوى الكابتة وميكانيزمات الدفاع من ناحية أخرى وهما وجهان لعملة واحدة تتضافر فى شبكية متعددة الأبعاد لتراث معرفى دائم التجدد حيث القابلية للدحض والتفنيد تبقى دليلا على حيوية النظرية وتراثها وتعدد أبعادها.

مفاهيم تجتزئ، بين جنباتها تاريخاً، هو بذاته تاريخ معرفى، يحتل فيه التحليل النفسى - الذى لا يصفد المشتغلون به أنفسهم إلى بداياته - مكانة معلاة، إذ إنه «فعل هو البحث» على حد تعبير لاجاش (دانييل لاجاش، ١٩٥٧) بحث لا ينقطع فيه التنقيب عن غائب مؤثر، لنظرية تمثل فكراً فى طبيعة هذا الغائب الذى يمكن الإمساك به عبر الحاضر، وكأنه بحث دائم فيما يغيب عن الحاضر والقوى التى تأدت للغياب، وما أكثر ما يكتشف الباحث/ المنظر ويطور، لكن عليه أن يتحاشى الأحكام القبلية والثقة المزهوة ففى كل كشف قد يقع اغتراب (Lagache, D., 1964)، وهنا علينا أن نتعلم من «أبى الهول» طرح الأسئلة مادمنا نحب أن ننتقل من التعرف إلى الكشف بلغة الدراما، والشخصية فى ذاتها إنما هى دراما الإنسان. ومادمنا نريد الانتقال من الواقعة إلى الحقيقة إن كانت كذلك، فهناك حقيقة لا يمكن الهروب منها، وهو أن أصل الشخصية سواء فى مصطلحها اللاتينى أو العربى مشتقة من القناع Persona فى اللاتينية، ومن «شَخَص» أى «بدا من بعيد» فى العربية (إبراهيم أنيس وآخرون، ١٩٧٢)، وفى كلتيهما - اللاتينية والعربية - ما يشى بشرط للكشف لا تقف عند الظاهر، فالمسافة غاصة بشهقات المتخيل، وغاشيات الرمزى، وطيوف الوقائع، وأسراب الغياب، وسراب الحضور والمهموس والمجهور والمخفى من دوافع وحاجات ورغبات ومن ثم دفاعات.. وما أكثر ما يقال.. ويبزغ السؤال..

ما هى مصادر الشخصية التاريخية؟

للإجابة عن هذا التساؤل، نجيب عن تساؤل قبله، ما الذى نريد معرفته عن الشخصية؟

إن أى عالم نفس إكلنيكى سيقول لنا، كل ما يتصل بجنبات الشخصية وديناميتها بدءاً من الأسرة والطفولة والتعليم والمجال الجنسى ومراحل التطور بعامة، توسطاً بالحوادث والأمراض والموقف من الحياة (أو ما يطلق عليه شيلدر أيديولوجيا الحياة، وما يسميه البعض العادات والمشارب والمعتقدات) أو اتجاهاته نحو عالمه والآخرين، وانتهاء بكل ما يسهم فى جلاء هذه الوحدة الدينامية الكلية الزمانية والتى تسمى بالشخصية، إنه الإنسان من المهد إلى اللحد، ولا نظن أن الأمر لدى السينمائى سيختلف من حيث معطيات المادة التى تتصل بتاريخ الحياة بكل جنباتها، والتى سينطلق منها لهدفه الذى تتحقق فيه رغبته وإبداعاته.

وإذا ما كانت مصادر عالم نفس معاصر فى دراسة شخصية معاصرة له، أمراً يسيراً هونًا فالمقابلة المباشرة والملاحظة والنظرية التى يسير على هديها وأدواته المعرفية أو التقنية بعامة ليست بعسيرة التطبيق، إلا أن الأمر فى الشخصية التاريخية سيمضى على نحو آخر يعتمد فيه السينمائى كما يعتمد المؤرخ على المراجع والمؤلفات السابقة من موسوعات ومعاجم وكتب ودوريات تتضمن تراجم وسير ومغازى وحوليات ووفيات وما إليها وكل ما هو مطبوع أو مخطوط منها، بجانب الوثائق والأوراق الرسمية من رسائل ومنشورات وسجلات وأحكام ومعاهدات وشكاوى وعرائض وذلك بجانب الآثار التى يجب أن يولى العناية بها، والسعى إلى مشاهدتها، حيث يعتبرها البعض ماضياً حياً تحت أعيننا، ولا نستطيع بطبيعة الحال أن نغفل النقوش والمسكوكات. ويضيف البعض لذلك كله التراث الشفاهى والأدب بعامة، وفنون وعلوم ذلك الزمان بما يتضمنه من واقع اقتصادى اجتماعى، فى كافة

المجالات مما قد يتضمن خبراً أو يعطى مادة تتصل بالزمان والمكان، ومن ثم صحافة تلك الحقبة، إن كان ما يتناول قد جاء بعد بزوغها. حشد من المصادر تعج به كتب التاريخ ومن عرج عليه، ومن قبيل ذلك، ابن خلدون (ابن خلدون، ١٩٣٠)، (زكى حسن، ١٩٥٠)، (فتحى عثمان، ١٩٥٦)، (جوردون شايلدر، ١٩٥٨)، (حسن الباشا، ١٩٥٩)، (كولنجوود، ١٩٦٨)، (عبدالمنعم ماجد، ١٩٧١) (عبدالله فياض، ١٩٧٢)، (فؤاد شبل، ١٩٧٥)، (أيمن فؤاد، ١٩٩٢)، (Ashtor, E., 1976) وما أكثر المراجع التى يمكن أن تفيد فيما يتصل بالمصادر وإن عالج بعضها موضوعات أخرى فى التاريخ أو منهجه. لكن ثمة مصادر أخرى لم يشر إليها غير الندرة من قبيل ما يشير إليه **كولنجوود**، فى مؤلفه الكبير (الذى جمع ونشر بعد وفاته) فكرة التاريخ حيث يشير إلى رأى برادلى من أنه «لا يوجد مؤرخ ينقل ما جاء فى المصادر التاريخية على علاته، وإذن يجب على التاريخ الذى يستند إلى النقد أن يخضع لمقياس. ولن يكون هذا المقياس غير المؤرخ نفسه» (كولنجوود، ١٩٦٨)وهو ما انتهى إليه فى مرحلة من مراحل فكره لينادى بأهمية معرفة الإنسان لنفسه ، إذ هى التى تمكنه من نقد ما يتمخض عنه تفكيره (نوكس، ١٩٦٨)؛ إن **نوكس**، صاحب العبارة الأخيرة يشير أيضاً إلى دلثى الذى كان يرى «أن الفلسفة التى يعتنقها الإنسان تعتمد على كيانه السيكلوجى» (نوكس، ١٩٦٨) وهو يشير بالمثل إلى «مسودة» من أعمال **كولنجوود** يرى فيها أن القديس **أوغسطين** قد نظر للتاريخ الرومانى من منظور مسيحى قديم، بينما نظر إليه **تلمونت** فى القرن السابع عشر من منظور عصره، وهو ما فعله **جيبون** الإنجليزى فى القرن الثامن عشر عندما نظر إليه برؤية إنجليزى من هذا القرن، أما الألمانى **مومسين** فى القرن التاسع عشر فقد كان طبيعياً أن يراه بعيون الألمانيين فى هذه الحقبة، «ويبدو ألا جدوى من وراء التساؤل عن أى تقدير من هذه التقديرات هو الصادق، فالواقع أن أحدا من هؤلاء ما كان ليستطيع غير هذا التقدير» (نوكس، ١٩٦٨) عبارة رهيفة من مؤرخ، يمكن أن نضيف إليها ما يشير إليه مفكر ماركسى ومشتغل بالفلسفة (بحكم تخصصه) من أهمية الدراسة النفسية للتاريخ إذ «إن كل دراسة تاريخية جادة، لا يمكن أن تتجنب الدراسة النفسية» (محمود أمين العالم، ١٩٧٠) وهو رغم موقف ثنائى الوجدان Ambivalence من فرويد يسلم بدوره المعرفى فى التاريخ، وإن كال له تلك الاتهامات الأثيرة و المألوفة من مناهضى التحليل النفسية..» لقد قدح ومدح فى آن واحد، وعرض مستملحاً دراسات لمحللين نفسيين بفهم وحب معا..، وما يهمنا هنا هو الوقوف عند «معرفة الإنسان لنفسه» والصادرة من مؤرخين، وأهمية التحليل النفسى فى فهم التاريخ وشخوصه والصادرة من مفكر أمين مع نفسه مختلف مع التحليل النفسى وقد قصدنا من ذلك كله أن نخلص إلى أن مصدراً أساسياً ولا غنى عنه لمؤرخ، أو سينمائى مبدع يؤرخ، هو أن يكون على معرفة لنفسه. ما أمنه إلى ذلك سبيلا. إذ إن المشتغل بالتاريخ (مؤرخا أو مبدعا) هو فى ذاته مصدر أساسى فى المعرفة التاريخية، إذ إنه هو نفسه من سيتمثل الوقائع ويعيد التاريخ تاريخا وفهما، إنه فى نهاية المطاف الإنسان، الشخصية بكل خبرات وصراعات المقولة الأولى، بدءا من ميلاد نفسى تتراكم معطياته ما بين صورة جسم تبدأ وئيدة الخطى فم. يد (Schilder, P., 1950) وخبرة انفصال مع مشارف للشهر الثامن (Spitz.,R., 1965) وتوحد الطفل مع نفسه للمرة الأولى، والذى يطلق عليه لاكان Lacan, J. الفطنة الأولية إبان المرحلة المرآوية (ما بين الشهر الثامن إلى الثامن عشر) وقبيل التموضع فى دياليكتيك التوحد بالآخر بل وقبل أن تأتى اللغة وتعطيه قيمة الذات، حيث سبق المجتمع على الفرد، ودور الأم مانحة شرعية الوجود، ورغبات الطفولة الأولى وتثبيتاتها، وتمزقات صورة الجسم التى تعطى الخلفية الأساسية لكل متخيل، وتتابع دينامية الصورة عبر مراحل النمو المختلفة، وتترى مراكز التثبت، وعالم المكبوت وميكانيزمات الدفاع فى متصل مختلف الدرجة من السوية. اللاسوية وذلك فى مستوى معرفى لا نظن أن يستقيم فى المتخيل ومستوى اللوغوس دون اكتمال لصورة جسم هى أمل مرجو.. و..

وما أكثر ما يقال. وقد سبقت الإشارة إلى بعضه. ويعود بنا إلى التساؤل حول الشخصية الإنسانية لهذا المبدع/ المؤرخ أو ذلك والتى تتدخل فى الاختيار والفهم!!

.. لكن.. وماذا بعد..

ألا يشير **سامى على** بحدس فريد يتخطى الرأى إلى الرؤية، والنظر إلى النظرية، من أن «كل مشروع خلاق هو فى المبدأ إسقاط تتم فيه معجزة التقاء ما هو داخلى بما هو خارجى قبل أن يخضع لاختبار الواقع» (سامى على، ١٩٨٠)، ألم يقل فرويد، إن الإنسان وقد طغت رغباته يستطيع أن ينتج شيئا مماثلا لإشباع هذه الرغبات (Freud, S., 1913) إدراك ورغبة مسقطان، وتكوين للشخصية فى رحلة تطورها من صرخة ميلاد إلى ميلادات جديدة. إذا صح التعبير. ففى كل كشف مع البلوغ ميلاد، مكونات دينامية متصارعة، وهناك من يقبل بالصراع ويحاول فض المجهلة، وهناك من يفر إلى اتزان زائف ما بين

التحجر أو الهروب للمرض باعتباره اتزانا ما، وبين هؤلاء وأولئك لابد من الوعى بأن التطور فى ذاته هو نتاج صراع الأضداد، مما يحيلنا إلى تاريخية الظواهر النفسية وتطور الشخصية، الذى يجب أن نسلم معه بجدلية الواقع الذى يجب أن يدفعنا للاعتراف بالقيمة الموجبة فى السلب، أليس الأنا نفى، فى عبارة فرويد الشهيرة The Ego 1s Negation، بل إن تطور الشخصية ذاته قد قام على نفى مبدأ اللذة/اللالذة عبر اختبار الواقع إلى مبدأ الواقع، الذى لما يزل يلتبس باللذة.

من هنا نستطع أن نفهم عبارة لاجاش من أن «التخييل اللاشعورى يتحسس سبيله بحثا عن وهم شعورى، حتى يتمكن فى الآن نفسه من أن يسطع معه ويضيع فيه معا (Lagach, D., 1964) ذلك أن حركة الأخيولة اللاشعورية - والتى لا يتوقف عملها وتأثيرها فى الشخصية الإنسانية، تمتد متواصلة... لتتراوح ما بين تأثيرات الرغبة والدفاع» (Lagache, D., 1964)، وأبسط من ذلك كله، ألا يقوم الوجود الإنسانى فى بعد من أبعاده - أو لنقل ألا يقوم الحكم فى بعد من أبعاده على الإنكار والنفى؟

من ذا الذى لا ينكر أو ينفى حينا، ولو استبصر بجلية الأمر لوجد فى نفسه حقيقة ما ينكر ونقيض ما ينفى، ذلك أن الإنسان لبس فى الإنسان وجهل بالحقيقة رغم المعرفة، تلك التى يتصل «تزييفها» بعملية الكبت أى النسيان اللاشعورى والإحجام اللاشعورى عن إدراك المؤلم «مصطفى زيور، ١٩٨٦) وعندها فإن المحتوى اللاشعورى المكبوت يمكنه فحسب أن يلج الشعور شريطة، أن ينكر الإنكار إذن وسيلة لمعرفة المكبوت أى لإبطال الكبت» (مصطفى زيور، ١٩٨٦).

حقًا لا أشد إعجازًا من الإنسان يلتقى فى شخصيته الذاتى بالبيئى (داخلى وخارجى)، فى ذاتى تشكله بيئة، وبيئى متصل برؤية الذاتى، من الداخل إلى الخارج إلى الداخل، حركة توجز لنا العلاقة بين الذاتية - الموضوعية.. وأنى لمن نشأ فى كنف الآخر وبالآخر واستدمجه وأسقطه، أن يكون موضوعيًا مع هذا الآخر (بل لنقل الآخرين وبدائلهم)، أو أن يكون تناوله لهذا الموضوع أو ذلك - فيما يتصل بالحقيقة التاريخية - براء من أضغاث الرغبة واللاشعور.. وبخاصة إذا كان مبدعاً حقا لديه كما يقول فرويد، قدرة عجيبة على تشكيل مادة رغبته «كما أن لديه طريقًا يعود به من مملكة المتخيل إلى دنيا الواقع» (Freud, S., 1917).

من هنا فإن شخصية المبدع، ونعنى به هنا مخرج العمل السينمائى، إذ هو فى نهاية المطاف واسطة العقد بين المطبوع والمشاهد مطالب بالكثير الكثير (وبخاصة عند تناوله لشخصية تاريخية أو عمل تاريخى)، إمساكا بقاعة اللاشعورى، وحدسا للكبت، وتعليقا للحكم.. و..

عودعلى بدء:

إن حاضر السينمائى الذى يمكن اختزاله فى الآنى (الزمانى بكل وقائعه، والإنى (الكينونى)، والذى يتمثل فى جماع الشخصية بكل تطور تاريخها وديناميايتها واقتصادياتها من المهد إلى اللحد فى ظلال بصيص مما أضأنا طرفا منه فى الصفحات الماضية، يلزم المبدع فى ذاته بذلك كله وأكثر، فكلما ازداد نضجًا وإدراكًا بأن «تاريخ العلوم نفسه يرينا إلى أى حد استطاعت التخييلات الجدّ أوائلية أن تتسلل إلى البحث عن الحقيقة» (Lagache, D., 1964)، ولأن التاريخ فى أصله حقيقة كثيراً ما يلبس بالمتخيل، كان عليه - ما أمكنه - أن يلتزم بما أشرنا إليه آنفا، ليصبح قادرا على فض شفرة لاشعوره، قادرا على النظر فى رغبته، وصولا إلى الجانب الآخر من النهر.. ولقد آن أن نبحر نحن الآخرين إليه حيث الإطلالة على تدفقات نهر جار، لمبدع، من جيل أبحر فى الصعب، وحفر المجرى، كى ينساب الماء بغرين خصب.. يزرع للغد.. وقد كان إبداعه باقة جهد خلاق، امتد لما ينيف عن نصف قرن، سواء أكان حسابنا للأرقام ممتدا منذ عمل «بنحو» الفيلم Its grammar (٥). باستديو مصر الذى انتقل إليه من شركة الغزل بالمحلة عام ١٩٣٦ (ويصعب حصر هذه الأفلام التى بدأت «بتيتاوونج» وسوق الملاح، وسلامة فى خير، والتى انتهت بفيلم «غرام وانتقام» ١٩٤٤، ذلك أن القائمة الفيلمية التى أوردها خميس خياطى فى أطروحته عن صلاح أبو سيف (Khemais K., 1990) تتضارب مع مصادر أخرى من قبيل سعد الدين توفيق (سعد الدين توفيق، د. ت)، (منير محمد وآخرون، ١٩٨٣) و(منى البندارى وميرفت الإبيارى، ١٩٨١).

أم كان ذلك توسطًا بالأفلام التسجيلية والقصيرة التى أخرجها وقام بعمل المونتاج لها منذ المواصلات فى الإسكندرية (١٩٣٩) والتى استمرت حتى بعد قيامه بإخراج أعماله الطويلة (من قبيل نحو مجتمع جديد والذى كتب له السيناريو الأستاذ نجيب محفوظ وكان من إنتاج وزارة الشئون الاجتماعية عن علاقة العامل بصاحب العمل وما يسببه تدخل الوسطاء فى إفسادها وكان ذلك عام ١٩٤٩)، وانتهاء بذلك الدور الممتد منذ عام ١٩٤٦ فى الإخراج (وكتابة السيناريو، أو المشاركة فى السيناريو وتأليف القصص)؛ واحد وأربعون فيلما طويلا روائيا(٦).

نصف قرن ويزيد كمّ خرجت من بين أنامله لحون «الهزيمة» (عمل مونتيرا

وساعد فى إخراج كمال سليم له وكانت مجموعة العمل بهذا الفيلم ملحمة لتكاتف المصرى فى وجه الأجنبى، الذى لما يزل يحاول الاستيلاء على السينما المصرية التى تمثل - رغم تحفظات كثيرة وتقويم لا حد له - ركيزة أساسية للثقافة، يجب تقويمه لكن لا يجب بيعه للأجنبى المتآمر على ثقافتنا وهويتنا العربية)، وكم حلق تعبيرا عن واقع فى مرحلة «فتوة» مازال عبيرها يفرض أرض المتخيل (يعتبر أحد النقاد أن فيلمه الفتوة «ليس أحسن أفلام صلاح أبو سيف الواقعية فحسب، بل إنه أنضج وأقوى فيلم مصرى من كل ناحية» (سعد الدين توفيق، د.ت)، ومن بينها ما انطلق فى إيقاع رومانسى أو تاه فى الطريق المسدود» (كان الطريق المسدود ضمن مجموعة من أفلام أخرجها عن قصص لإحسان عبدالقدوس بدأها بالوسادة الخالية). لكنه دوما يبدع ما يحسب أنه يؤمن به، نعم اضطرته الظروف «إلى قبول موضوعات عرضها علىّ المنتجون لأجد مكانا لنفسى.. وفى لحظة معينة قلت «كفى» وقررت أن أخرج الموضوعات بنفسى» (سينما توجراف، ١٩٨٤)، لكنه منذ البدء، فى عام ١٩٥٤ كنت أريد أن أصنع سينما مختلفة.. كنت أريد أن أصور الواقع فى مصر.. الحياة.. المجتمع.. أن نشارك فيما يحدث فى العالم بعد الحرب العالمية الثانية.. (سمير فريد، ١٩٩٠)، ومنذها، قدم تشكيلة تبايانات لم تقف عند الواقعية التى ينسبها إليه جمهرة نقاده(٧)، بل غمر جمهوره وسيؤرخ له، بل أرخ، تاريخ السينما، بأنه قدم الفيلم الكوميدى والغنائى والميلودرامى، والسياسى... و.. وما أكثر التصنيفات التى يجب أن تكون ضمن سياقها، فربما تبدل الوصف، ودبت فيه روح أخرى، لكنه قدم أيضا الفيلم التاريخى، وهو ما قد تختلف على عدده، لكن ها هو ذا صلاح أبو سيف نفسه يكفينا مؤنة ذلك، إذ يقول لخميس خياطى تحت عنوان هكذا تكلم أبوسيف «عملت أربعة أفلام تاريخية، عنتر وعبلة، الصقر، فجر الإسلام والقادسية.. القاهرة ٣٠، فيلم تاريخى ولكنه تاريخ معاصر، تم إخراجه عام ٦٥» (خميس خياطى، ١٩٩٠).

لقد رأى أبو سيف فى البدء أن الفيلم التاريخى «هو الفيلم الذى يتعامل مع حقيقة منقضية وتجاوزتها الأحداث» (المرجع السابق)، لكنه يستطرد مباشرة قائلا: القاهرة ٣٠ على سبيل المثال، فيلم تاريخى، ولكنه تاريخ معاصر، تم إنجازه فى ١٩٦٥».

لقد كفانا المبدع نفسه رؤيته لعدد أفلامه التاريخية، والتى ضم إليها هذا الفيلم المنفرد عن قصة «القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ(٨). لكن وقبل أن تمتد خطانا لنطل على تدفقاته عبر المصادر المتاحة، أظنه لزاما أن نلقى ظلالا من ضوء، أو لنقل إلماحات عجلى، توقظ الذاكرة التى تتوسد إطلاله على تدفقاته، عبر لقطات سريعة «فوتومونتاجية» Photomontagic، (أردناها ومضات Flashes قد تضع يد القارئ على ملامح لديناميات هذه الشخصية الغنية.

الميلاد والأسرة:

العاشر من مايو.. عام ١٩١٥.. حارة قساوات.. حى بولاق.. «أحد أكثر أحياء القاهرة شعبية، حى مصطفى البشتيلى والمعلم إبراهيم كروم والفتوات لا الفتوة.. ومقاومة أولاد البلد لكل دخيل، إنه حى «الجدعنة».. التكاتف.. اقتسام اللقمة الواحدة والفقر ليس عيبا، إنما العيب أن تأتى العيب.. التزام مموه عالى النبرة لغض الطرف عن بدائل الأخوات والمحارم، وإن لم يخل الأمر من وقائع وقصص تتناقلها الألسنة فى الخفاء، لكن ثمة تطلع يتفاخر به، كتطلع «الأسطى حسن» الذى يحلم بتحققه للضفة الأخرى من النهر، الضفة الغربية، حيث حى الزمالك، وحى الزمالك كان وسيظل كما قال عنه فؤاد نجم فى الأغنية الشهيرة التى يغنيها الشيخ إمام «مهالك مهالك..».

الأب: غائب إلا من أويقات كل عدة سنوات، وفى كل مرة يحضر للزيارة، يضغط على الأم لتسلم بنهجه فى تربية الابن، وعار تعليمه (بقيم أثرياء هذا الزمان).. إنه عمدة الحومة.. شديد الثراء.. حتى إنه يقال إن لديه طاقمين لسرج حصانه..» واحد دهب، والثانى فضة»(٩). عنيد، وكيف لا والحومة من أعمال مركز الواسطى، ملتقى تقاطعات السكك الحديدية فى اتجاهها لصعيد مصر.. حيث التفاخر بالابن الذكر، وتعدد الزيجات والزوجات لا «الزوجة الثانية» فحسب آنذاك.. إنه الأب الذى تبتعث حروف الكلمة ذاتها «أب» موجة من المرارة: «رفض أن يحيطنى بحبه كما رفض أن أتمتع بثروته، إذ كيف لامرأة أن تفرض رأيها، وترى فى تعليم ابنها الغاية والأمل رغم ثروة أبيه التى تكفى بديلا عن أى علم..

الأم: هى الأب والأم والصديقة.. مانحة شرعية الوجود.. «وفى حياتى تعنى أكثر من هذا كانت أمى، صديقتى، حبيبتى، معلمتى».. وكانت من أوائل المتعلمات فى مطالع القرن.. كانت تؤمن بدور قاس للتربية كى يستقيم الابن الذى غاب أبوه.. عاشت مع ابنتها التى تكبر صلاح بقرابة تسع سنوات فى ظل شظف العيش.. «قضيت طيلة طفولتى فى العوز والبؤس».. مصدر المال الوحيد حصة فى بيت الأسرة، حيث توجد الجدة والخالات والخالان (وربما أكثر من هؤلاء، إذ لم يذكر فى كل ما تحت أيدينا من مراجع وأحاديث غير خال واحد (خال مستنير،

مشتغل بالسياسة) لكن هناك خال آخر قادت مستدعيات المبدع معى إلى الحديث عنه «كان أزهرى.. وكان شديد.. جامد»[10].

وهناك أيضا «ولاد خالى.. ولاد قرايبى اللى همه أكبر منى.. متثقفين ومتعلمين فى الثانوى واللى فى الجامعة..».

طفولة جد قاسية، لكنها مشبعة بحب الأم وبدائل الأب والأخوة مع عزلة تفرضها الأم خوفًا على ذلك اليتيم رغم حياة أبيه وثرائه ويالها من طفولة حزينة لذلك الذى لم ينبت لسانه قط بكلمة «أبى» مثل كل الأطفال الآخرين..» لكن من أجل التعليم والمستقبل يهون كل شىء..

التعليم :

كان سببا فى غضب الأب الذى كلف الأم كثيرا من التبعات.. وزاد الأمر صعوبة اضطراب برامج التعليم عند انتقال صلاح للسنة الرابعة الابتدائية وكانت نهاية مرحلة تعليمية.. لكن ها هى ذى نظارة المعارف آنذاك (وهو الاسم الذى كان يطلق على وزارة التربية والتعليم فى حينها) تمد التعليم الابتدائى سنة خامسة، وتدفع الأم - بحزمها وإصرارها ابنها لاجتياز العامين فى عام واحد.. وهكذا يتلقى تعليمه فى مدرسته الصباحية، ليذهب فى المساء لمدرسة أخرى، ورغم جده واجتهاده وعين الأم التى ترقبه، ها هى ذى الفرصة تواتيه كى «يزوغ» من المدرسة وتسوقه الخطى إلى سينما «إيديال» (بشارع إبراهيم باشا، حيث يرى التمثال الشهير، ودار الأوبرا)، ويعود إلى المنزل فى موعده، لكنه لا يستطيع أن يكتم سره، وهكذا ينال عقابه الصارم «علقة كويسة عقابا على تزويغه من المدرسة».. ولم تكن يقينا العلقة الوحيدة، كما لم تكن الذكرى الوحيدة للقسوة التى يقدر أنها «كانت لصالحى».

يحصل صلاح على الابتدائية، ويلتحق بالمدرسة الثانوية، لكن حلم إكمال الدراسة الثانوية لا يكتمل فهاهى ذى الأسرة تجتمع ليكتمل «اثنا عشر جنيها هى مصروفات السنة الثانية الثانوية»، ولم يكن من المعقول أن تسمح الأم لهذا الموقف أن يتكرر ثانية مع استمرار عناد الأب.. وهكذا ينتقل صلاح لمدرسة التجارة الثانوية، وهى دراسة متوسطة تتميز بجانب برامجها التجارية، ببرامج متقدمة فى اللغات، ويقنع الصبى نفسه بأنها ستتيح له قراءة مجلات السينما الإنجليزية والفرنسية.. ومن يدرى.. فقد يتحقق حلمه ويسافر إلى الخارج لتعلم السينما.. وفى مدرسة التجارة التقى بالأستاذ سيد أبو النجا المدرس بالمدرسة (مدير التوزيع بجريدة المصرى، ثم أخبار اليوم بعد إغلاق المصرى) ويشجعه مدرسه على الكتابة عن السينما وبالفعل يراسل الصبى البازغ جل مجلات هذا الزمن[11].

العادات والمشارب :

إذا سلمنا بأن المراهقة إنما هى صراع ضد، وقد تدفع رياحها إلى تأرجحات لافكاك منها، إلا أن «صلاح» لا ينسى يوم طلبت منه والدته «**عصاية.. فكرت أنها حتضرب بيها ولد كان عندنا.. لكن إذا بيها تفاجئنى وتقول له أمسكه.. وهات.. ضرب قاسى**» لقد علمت أنه شرب سيجارة «كنت أيامها أظن أنها تراقبنى باستمرار.. وكنت أغضب منها.. لكن الله يرحمها، لقد شمت رائحة فمه، وكانت صرامتها حاميا لذلك الشغوف بكتابة القصة، والملاكمة، (والتحاقه من أجل الملاكمة بنادى بوكولينى)..

أليست الملاكمة حلم الرجولة والتوحد بسيد نصير الذى يصفق له العالم.. ويلتحق بعدها بنادى الترسانة ليتدرب بعد حين على يد مدرب وزارة المعارف تمهيدا لتمثيل مصر فى الأولمبياد «بعد ثلاث سنوات».

وينتصر شغفه بالسينما.. يكتب فى جل المجلات التى تنشر للسينما آنذاك، وكان قبلها قد كتب القصة، وكان طبيعياً أن يكون اليتيم قصته الأولى.. أرسلها فى حينها لعزيزة أمير «وقرأت المدرسة كلها **خطابا له**».. تعلم الموسيقى.. وظل يرسم مفاتيح البيانو على الورق «لغاية ما اشتريت حتة بيانو هلكان».. وعشق الفلوت (أليس هو ناى المصريين الحزين).. ألف ومثل وأخرج للمسرح عندما عمل بشركة المحلة التى وظف بها عام ١٩٣٣.. لا بل ولحن موسيقى وأغانى الاسكتشات الفكاهية التى كان يصفق لها الجميع، وكان طبيعيا أن يكون كثير من جمهوره من زملاء العمل.

العمل :

لم تكن شركة المحلة هى عمله الأول، ذلك أنه تخرج فى مدرسة التجارة وهو فى السابعة عشرة من عمره وقوانين التوظف فى مصر لا تسمح بالعمل قبل سن الثامنة عشرة.. عمل صحفيا كوكيل «للمكتب المصرى للصحافة» لكنه كان عملا بلا أجر.. «أخيرا اشتغلت محرر فى مجلة البعكوكة.. كنت أكتب صفحتين كل أسبوع عن السينما.. والأجر ١٥٠ قرش»[12]. وكيف لمثل هذا الأجر أن يساعد به أسرته.. وبدأت رحلة البحث عن عمل آخر لينتهى بشركة مصر للغزل والنسيج بالمحلة الكبرى سكرتيرا لمديرها.. وشركة مصر آنئذ - كما يعرف الكافة - أحد تلك الشركات التى أسسها طلعت حرب عندما كان هناك حرص

على اللاتبعية، وإدراك لقيمة العمل ومستقبل مصر فى التصنيع والصناعة الوطنية..

كان الزمن فى خضم صراع مع المحتل وخسارة جرشك وحياة ولادك.. ع اللى ماهوشى من طين بلادك»[١٣].. وتتعدد طرق الكفاح الوطنى.. والفن سلاح أثر فيه «**تأثرت أنا بحياتى كلها.. الأحداث اللى شفتها وأنا صغير.. حاجات مش ممكن تروح.. السلطة.. البوليس.. خالى والمنشورات حاجات لا يمكن تروح من دماغى.. سرادقات الوفد.. بيتكلموا ازاى حيصلحوا الشعب.. والديمقراطية.. والحاجات دى كلها.. لكن مالقيتش فى نفسى القوة أو الإمكانية إنى أطلع من دول.. لغاية ما اكتشفت السينما.. السينما سلاح خطير عشان الفقرا.. عشان مصر..**».. مفترق طرق بين الانخراط فى السياسة التى تمور بها مصر ضد المستعمر (والثلاثى الشهير آنذاك.. الفقر.. الجهل.. المرض) وحلم الغد «السينما».. وكان زملاء صلاح بالشركة قد أنشئوا صندوقا لتمويل سفره لدراسة السينما بأوروبا، وتجمع بالصندوق بالفعل أكثر من نصف المبلغ الذى قدروه آنذاك بمائة جنيه لنفقات سنة كاملة بما فيها تكلفة الرحلة والإقامة ومصاريف الدراسة.. وياله من زمن!!.

زمن للحب..«والبساطة.. ونسق من قيم كيف غامت ظلالها.. «وما الذى أغرى بها قلب الظلام».. وها هو مفترق الطريق يرسم لقطة مكبرة للقاء صلاح أبو سيف بالمخرج العائد من ميونخ والذى تدرب باستديوهات أوفا ببرلين، وعمل مساعدا للإخراج «مع يوسف وهبى فى فيلم «الدفاع» (١٩٣٤) وكان قادما للمحلة - وهو رئيس قسم المونتاج باستديو مصر أحد مؤسسات بنك مصر (الوطنى - ليصور فيلما عن شركة النسيج (هو جزء من فيلم تسجيلى مدته ساعة عن بنك مصر وشركاته).. يأتى **نيازى** ليلتقى بمدير الشركة «**كان طبيعى أنه يقابلنى بحكم وظيفتى**» ويدهش **نيازى** من معلومات صلاح عن السينما ويختاره مساعدا فنيا له طوال فترة العمل بالمحلة.. ويعود إلى القاهرة.. وعندها كان حماس الموظفين وصندوق تمويل الرحلة الدراسية لتعلم الإخراج، لكن مساعى نيازى تنجح فى انتقال صلاح للعمل مساعدا بقسم المونتاج (وكان ذلك عام ١٩٣٦)، والذى سيصبح رئيسا له بعد عودته من بعثة أرسل فيها إلى باريس فى الشهر الذى أكمل فيه ربيعه الرابع والعشرين.. أجل.. مايو ١٩٣٩ وفرحة لما تكتمل فقد ذهب لدراسة المونتاج فى استديو كلير بباريس «بناء على توصية بيير بنوا المصور الفرنسى الذى كان يصور أفلام محمد عبد الوهاب».. لكن الشاب الطموح القادم من بولاق «لو شفت واحدة ست لزم تغمض عنيك.. وفى قسم المونتاج، كل اللى بيشتغلوا ستات.. فكان موقفى... وأنا راجل.. وكان طبيعيا والحال هذه، أن يتحول للعمل مع المخرج «**جورج لاكومب**» والذى بدأ حياته الفنية «مونتيرا» هو الآخر ومن مشادة ونظرة استعلاء جليدية لهذا الصبى المصرى، ليذوب الجليد بشمس صداقة حميمة بعد مفارقة لم تكن فى الحسبان.. لكن المفارقة الكبرى كانت إعلان الحرب العالمية الثانية وضرورة العودة إلى القاهرة.. لاستديو مصر وذكريات النازيين بقيادة كرامب (مخرج فيلم لاشين) وتعارفه الأثير **بكمال سليم**، والعزيمة «ومساعدته فى إخراجه وذكريات لياليها.. ووحدة المصريين أيامها.. و.. **ووفيقة أبو جبل** الزميلة (الزوجة بعدها) التى وقفت معه أمام مؤامرات الصغار بقسم المونتاج.. دوامة من ذكريات تتداخل معها مشاهداته الجديدة حيث جذبته فى باريس سينما تجريبية.. سينما استديو ديرسولين.. وكان فيه واحدة على البيانو.. هيه اللى تقطع التذاكر.. وهيه اللى تعزف.. وكل حاجة.. لدرجة أنى كنت باروح كل يوم الساعة ٢ الظهر وأقعد للساعة ١٢ بالليل»..

لقد رأى فى هذه السينما جميع الأفلام الروسية التى كان قد قرأ عن أصحابها، وعن نظرياتهم، لكن هناك صداقات مهمة لا ينساها هناك، **ألبير قصيرى.. على كامل** الذى كان ينزل معه فى الفندق نفسه «**أخو محمود كامل المحامى.. كان يسارى التفكير شوية.. كنا نروح الاجتماعات عشان نشوف..** لكنه انتقل من الفندق ليسكن مع واحدة ست «**تصور بقى.. كان عندى عشرين سنة**[١٤]**.. دى ادتنى شباب امرأة.. ادتنى الفكرة بتاعة شباب امرأة..**»..

ذكريات عندما تسمعها منه، بإحساسه المتدفق الممتلئ بموج يعرف الملاح كيف يوجه دفته لتعايش معه البداية لرحلة ممتدة بلا نهاية، فكأنك واقف تنتظر معه تسعة عشر يوما ليركب المركب التى أرسلتها مصر إلى مارسيليا ليعود عليها جميع المصريين الذين تجمعوا من كل أوروبا بعد إعلان الحرب العالمية الثانية فى سبتمبر ١٩٣٩، وعلى هذا المركب رجع معه **طه حسين، محمد التابعى، وأحمد الصاوى محمد** «ومرات سفير النمسا (فى مصر).. وكانت سيدة كويسه قوى... وبقيت صديقه ليه.. أفادتنى قوى..»

لم تكن ستة أشهر هباء.. فقد شاهد.. وعمل.. والتقى.. واكتسب خبرات

ومعارف شتى.. لكنه قرأ أيضا.. أن هذا الذى عايش صراعا بين من آمنوا بالفكر الاشتراكى من السينمائيين فى استديو مصر، واستطاعوا أن يواجهوا عصبية النازيين، ها هو ذا أخيرا يقرأ ماركس «فيه مكاتب سوفيتية.. روحناها (يقصد مع على كامل).. الكتب عندهم رخيصة».. ولقد استطاع قبلها فى مصر أن يقرأ فرويد ويتعمق مدرسته «عندى همه الاثنين دول أهم مشاكلنا.. الاثنين.. اللى همه فرويد وماركس.. الاثنين همه دول أهم مشكلتين.. الجنس.. و(الاقتصاد)».

إن حارة قساوات لم تكن قسوة واحدة.. ورحلة العمر الممتد لم تكن إبحارا فى السهل.. لكن ها هو نتاج عرق الأيام وعصامية النشأة والتكوين تدفع مركبه للضفة الأخرى من النهر.. إلى الزمالك... ليطل على قساوات العمر الحى، يتأمل ذلك النقيض الذى خرج من رحم الأمس، ويحمل لنا مركبا جديدا Synthesis «قررت تكريس فنى لتقديم أفلام عن هذه الطبقة الاجتماعية، (ويقصد بها طبقة الفقراء) (السينما المصرية فى الصحافة الفرنسية، ١٩٨٤).

«أهم حاجة العدالة الاجتماعية.. سكنت فى الزمالك.. ألاقى بولاق قدامى.. ما انسهاش أبدا.. تقريبا كل أفلامى بتدور حوالين الفقر..» كأنه يريد أن يقول نشأتى «دايما فى قلبى»، ولم يكن غريبا إذن أن يكون هذا هو عنوان فيلمه الأول «دايما فى قلبى» والذى عرض فى السادس عشر من ديسمبر ١٩٤٦ بسينما استديو مصر، لكنه كان مقتبسا عن الفيلم الأميركى «جسر واترلو» لملفين ليروا!! وهو الأمر الذى يدفع صلاح أبو سيف للقول «صحيح أن فيلمى الأول كان مقتبسا، ولكن الإنصاف يقتضى منا أن نعترف اليوم بأن الاقتباس كان ناجحا لدرجة أن قلة من الناس أدركت أن الموضوع غير مصرى»!! (وعلامات التعجب هذه، والتى سبقتها من عندنا).

إننا هنا - ورغم علامات التعجب التى أثرناها كرد على تبرير لم يكن ابن حارة قساوات فى حاجة إليه، إذ لابد من النظر للوقائع داخل سياقها، فقد امتدت يد قسوة جديدة لتضاريس بعد العمل، إذ قام صلاح أبو سيف بإخراج فيلم «العمر واحد» من قبل إخراجه «دايما فى قلبى» وكان عن قصة له، قام بنفسه - وكما سيفعل فى عدد كبير من أفلامه - بكتابة السيناريو له، كما قام بعمل مونتاجه «وهو أول فيلم يقوم إسماعيل يسن ببطولته، ولم يكن بالفيلم أى عنصر نسائى!!» وفى صبيحة يوم عرضه يفاجأ صلاح بإعلان يلغى العرض وما إن يسأل ويتقصى إلا ويواجه بالحقيقة المرة، لقد كان ضحية صراعات الآخرين، وفى مثل هذا المناخ، وفى ضوء السياق التاريخى للسينما المصرية، كان طبيعيا أن يستسلم ابن الثلاثين لإيقاعات السائد والمتاح، وأبسط من ذلك كله، ولأن ما سجّله التاريخ، وقائعه قائمة لا يمكن تغييرها، فطينا والحال هذه أن نرى أفلام هذه الحقبة من «المنتقم» وحتى «الجب بهدلة» فى ضوء كونها مرحلة، تناقش وتقوّم فى ظل الزمن المعاش للواقع والسينمائى معا والذى يجتزئ معه الأمس بكله بحثا عن موقع لمستقبل «الفتوة» فنحن «لا نطفئ الشمس»، ولكن «الوسادة الخالية» أيضا لا تحتمل التبرير، ويكفى ما يحسه محاوره من دفء المعية معه.. إذ يأسرك بتلقائية مستدعياته والتماعات الذكاء فى بريق عينيه الذى يدفعك سريعا لأن تتذكر ما يقوله موريس ميرلو - بونتى Merleou-Ponty, M. فى كتابه «العين والعقل» (ميرلو - بونتى، ١٩٨٩) من أن الإدراك الحسى للعالم إنما يبدأ بالرؤية، وهو ما يذكرنا بعبارته الأخرى فى المرئى واللامرئى، حيث المرئى هو الإدراك الذى يتحقق داخل الجسم، وكان «العالم لهو فى الوقت نفسه ما نراه، لكن ما يجب تعلمه هو أن نراه» (Merleau- Ponty, 1954) من هنا كى تمتد بصيرة الرؤية لهذا المبدع الذى يأسر مسامعه ويؤثر عنه هدوء مقلق لمن يعمل معه (وهى شهادة عديدة ممن عملوا معه وتحدثوا عن مآثره ونهجه فى العمل)، فطينا والحال هذه - ومع التسليم بالإدراك المسقط فى العبارة السابقة - أن نرى أفقا آخر، قد يحمل بين طياته إذا ما أمعنا النظر ملمحا لحصر Anxiety خفى، هو شارة إنذار تؤذن باندلاع عمل إبداعى - فى ظنى - هو البديل عن عصاب تدفع إليه الوقائع، لفنان لما يزل يتحمل فى أناة جدل المعرفة، ويستطيع أن يحلق فى المتخيل، ثم يعود لأرض الواقع، عبر ٤٠ فيلما روائيا ما بين ١٩٤٥ - ١٩٩٠، بجانب ما ينيف عن عشرين فيلما تسجيليا وقصيرا فى الحقبة منذ طرق النقل بالإسكندرية (١٩٤٠) - إلى عام ١٩٨٤، حيث الأفلام الأربعة التسجيلية عن الحياة والفن الفلكلورى فى العربية السعودية.

ترى ماذا بقى من إلماحات عجلى لمبدع مصرى / عربى، يقول عنه ميشال كلوبى: «إن السينمائيين الشبان يدينون له بكونه شق أمامهم دروبا صعبة..»؟ (إبراهيم العريس، ١٩٩٢):

نعرف أن جنبات عدة لم نسبر غورها، لا عن «ثلاث نساء»[١٥] فى حياته فحسب، فما أكثر ما أغفلنا وعذرنا أننا لا نعرف غير طرف منه، ما ظننا أن لها دلالاتها فيما يتصل ببنيه سياقات موضوعنا حيث أفلام صلاح أبو سيف التاريخية بين مصادره المتاحة وحاضره (فى بعديه الآنى والإنى وهو ما سبقت الإشارة إلى شبكية ما نريده) والذى يشيد به نقاده لآفاق هى بعض حقه، ويحلق البعض عليه ويزداد وطأة، وهكذا

تتضارب الآراء بين نقاده ما بين قادح لا يعرف هوادة، ومادح لا يقف عند حد، وذلك في ذاته مسرب - في ظننا - ودليل آخر على العلاقة بين الذاتية والموضوعية تلك التي نجد لها ملامح لتأرجح ثنائي الوجدان Ambivalence والفكر معا، وهو ما نراه أحيانا في المقال الواحد، وماذا يكون ذلك إن لم تكن صبغة الذاتية التي ترددنا لكثير مما أشرنا إليه في مطلع دراستنا هذه، وإن كان يشير إلى تحول الموضوع الخارجي (الشريط السينمائي، وربما أيضا الصورة الأبوية لصلاح أبو سيف، وما يجتزئه الموقف من انتماءات أيديولوجية أو شخصية لهذا الناقد أو ذلك) إلى موضوع داخلي، وليس ذلك كله بغريب على متخصص في علم النفس إذ إن التخلي عن الأحكام الخاطئة لدى البعض قد يعني التخلي عن الحياة!! ومعها ها هي ذي عبارة «جوتة» الشهيرة «ليس غريبا على ما هو إنساني» وقد ينكر البعض هذا وذاك، رغم أننا نتكلم بنبرة خافتة ذات رنين تعميمي، لا نعفي فيه أنفسنا في زمن البكم الذي يتخطى الوقائع بكم.. لابكم[١٦]. إنه كيف الآخر الذي لا يقوم الوعي بدونه، وفي هذا السياق فإننا إذا رددنا الكثرة لوحدة صرح نظري نستطيع القول بأن الإنكار - كميكانيزم دفاعي - قد يكون في صميمه - بل هو كذلك - حكم سلبي هو البديل العقلي للكبت وعالم المكبوت، إن الإنكار (أو النفي) طريق - لمن يستبصر - لبيان ما هو مكبوت حقا، إنه بالفعل رفع للكبت ولكنه في الآن نفسه ليس تسليما بما هو مكبوت، وليس فيما نقول مصادرة على مطلوب، بل هو علم يحتاج لمعرفة.. ومعرفة تستدعي علما ووعيا بالموضوع، أول خطوة في الوعي به أن المعرفة الإنسانية هي نفي النفي، فالأنا Ego لا يقيم الواقع، بل هو كما سبق القول «مجهلة»، والمعرفة إنما تبدأ بعد إزالة وظيفة التجهيل من الأنا، فلو أضفنا لذلك بأن المعرفة ليست غاية في ذاتها، وإنما هي وسيلة للسيطرة على الأشياء.. (وهي في التحليل النفسي) لا تستند إلى المنطق المألوف، وإنما شرطها إسكات هذا المنطق إلى حين، (مصطفى زيور، ١٩٥٨) وسنضرب مثالا على ما نقوله، من تقويم متعدد لعمل واحد، وهو «الكداب»، الذي يفتتح «سامي السلاموني» حواره عنه مع صلاح أبوسيف قائلا: «عندما يخرج صلاح أبو سيف فيلما جديدا.. يصبح هذا حدثا مهمًا سواء بالنسبة لظروف السينما المصرية الحالية التي لم يعد من السهل معها أن تقدم فيلما جيدا - أو جادا - كل يوم.. أو بالنسبة لدور صلاح أبوسيف كواحد من أهم مخرجي السينما المصرية.. «سامي السلاموني، ١٩٧٥)، ثم يتوالى حشد من التساؤلات الموحية: «هل أنت مقتنع.. والحوار الغريب الذي وضعتموه.. ألم تخش تقد السينما التجارية وأنت تعمل بداخلها..... الخ»[١٧].

وفي الصفحة التالية لهذا الحوار. مدخل آخر لناقد آخر يتموج عنف هجومه، ليسفر عن هدير صاخب قائلا: «إن الفيلم يسقط في الطوباوية حين يمتدح طيبه وصدق ونقاء سريرة الجماهير في الوقت الذي تعمل فيه هذه الجماهير ضد البطل وضد أهدافه التي يريد منا الفيلم أن نتعاطف معها. والجماهير تدين «الكداب».. ألا يدرك الأستاذ صلاح أبو سيف أن التفسيرات الأخلاقية لحركة الجماهير تميع في الواقع من الفهم الصحيح لها بقدر ما تؤدي بالتصورات العلمية لقضاياها الملحة» (الفاروق عبدالعزيز، ١٩٧٥)، وها هو ذا الناقد ينهي مقاله بقوله: «هل كان «الكداب» شيئا أشبه بمرثية حزينة لمخرج كبير؟ ربما، وربما أقول هذا لأني من جيل عايش كثيرا صوب فرقعة الحكام لكثير من مثاليات. وفي الوقت الذي تدين فيه الكثير - كما يدين أيضا أفضل ما في تراث السينما المصرية - لأستاذية **صلاح أبو سيف**، إلا أنني على الأقل لا أدري أن هذا هو لب النقاش مع الأستاذ ومع الجيل، ومرة أخرى فإن المشكلة مغرقة في عموميتها»[١٨]. (الفاروق عمر عبدالعزيز، ١٩٧٥)، وليس لنا من تعليق غير التساؤل، هل المشكلة مغرقة في عموميتها حقا أم في ذاتيتها أيضا؟!

وكان يمكن أن نكتفي بهذين الاستشهادين، لكنا سنزيد مثالا أخيرا، هو في الصفحة التالية للصفحة السابقة لمن استشهدنا بعباراته.. أنه ر أي لعيسى مختار، وعن الفيلم نفسه «الكداب»، إذ يقول: «أما فيما يتعلق بأسلوب الإخراج، فلا شك أن المخرج صلاح أبو سيف قد أكد ريادته للاتجاه الواقعي في السينما المصرية المعاصرة.. من سوى صلاح أبو سيف كان يستطيع أن يبعث في هذه الأبنية الصماء تلك الروح المتدفقة لحياة هذه الفئة من أبناء الأحياء الشعبية وبكل هذا الصدق والواقعية حتى في أدق التفاصيل» (عيسى مختار، ١٩٧٥).

أحدهم يهاجم تناول صلاح أبو سيف ورؤيته للجماهير، وآخر يقرظ ويشيد، وبين هؤلاء وهؤلاء نحن لا نصوب أو نخطئ، إذ إننا لسنا في مقام التقويم، بل أردنا أمثلة فحسب لإيضاح دلالة بعد الذاتية الذي يحتاج من المبدع (والناقد مبدع يقوم مقام القاضي/المؤرخ) إلى وقفة وقطيعة وتعليق للحكم وإمساك بالقاع اللاشعوري.. و..

وها نحن نصل إلى مشارف ما كنا نهرب منه في أنفسنا، حيث الدليل من جانبنا على الماصدق فيما يتصل بالمبدع نفسه كمصدر للشخصية التاريخية وما يتصل بطرف من حاضره المسقط في هذه الشخصية التاريخية أو تلك.

لقد سبق وقلنا إن **صلاح أبو سيف** قد كفانا مؤنة تحديد عدد أفلامه التاريخية (ص١١)، لكنا نستطيع القول إننا بذلك نركن للأيسر هروبا من محاصرة جنبات عدة، بين داخل وخارج.. داخل أستطيع أن أمسك بتلابيب ناهزة فيه، يقرينى الإمساك بها من ضفاف للموضوعية (إن كانت كذلك)، وخارج - على يسره فى أى مجتمع آخر - لا سلطان لى عليه، واللهاث وراءه لا يجدى، فهل يصدق أحد أننا ظللنا نطارد الصحاب، بل والأستاذ صلاح أبو سيف نفسه، حتى حصلنا منه على نسخة متهالكة لفيلم «**القادسية**»!!، وللرجل عذره فعلها النسخة الوحيدة المتداولة.

وهل يمكن قبول استحالة مشاهدة «مغامرات عنتر وعبلة» حتى لدى الأرشيف القومى للسينما فى مصر.. وأنكى من ذلك كله، قرابة شهر ونحن نحاول الحصول على كتاب ضم بين دفتيه المقالات النقدية التى كتبت عن صلاح أبو سيف، لكن الكتاب لا وجود له فى المكتبات، وناشره لا سبيل للقائه!!.

وهكذا.. الأفلام التى نريدها لا نتمكن من مشاهدتها، وبعض المراجع لا أضع يدى عليها، ثم أقول تعليق الحكم، أى وضع العالم بين قوسين، أى قوسين فى واقع صخرى بلا ذاكرة!!.

إطلالة لابد منها عندما نتطلع لتدفقات صلاح أبو سيف التاريخية، وها هو ذا نفسه يضم بين دفتيها «الصقر» و«القاهرة ٣٠»[١٩]. الأمر الذى نتذكر معه تفرقة الناقد **كمال رمزى** بين الفيلم التاريخى وفيلم الأجواء التاريخية، تلك الأخيرة التى تتخذ من التاريخ إطارا لا وجود حى لشخوص واقعية أُرِّخ لها، وهو مسرب كثيرا ما يلجأ إليه المبدعون فى الفنون التعبيرية والآداب، هروبا من سطوة الرقباء وقوى المنع فى حقب العسف والانحطاط، ومادام الأمر كذلك، فيما يتصل بحدود التفرقة بين الفيلم التاريخى الذى يتناول وقائع وشخصيات تاريخية لها وجود حى فى المراجع التاريخية، فكيف تكون إضافة «الصقر» و«القاهرة ٣٠» للأفلام التاريخية التى قدمها صلاح أبو سيف؟!

إن ما يتصل بالتاريخ فى فيلم الصقر إنما هو أجواؤه إذ تدور أحداثه «فى الصحراء إلى جوار أهرامات الجيزة» (سعد الدين توفيق، د. ت)، ولو أنه صنف ضمن الأفلام التاريخية لأضفنا إلى هذا التصنيف آنئذ - على سبيل المثال - فيلم «ريا وسكينة» «وهو يدور حول قضية مشهورة دارت وقائعها عام ١٩٢٢ بالإسكندرية، واعتمد فيه **صلاح أبو سيف** على تحقيق صحفى تضمن كل تفاصيل القضية كتبه الأستاذ لطفى عثمان محرر الجريمة بجريدة الأهرام[٢٠]»، وبالمثل يمكن أن نضيف فيلم «الوحش» الذى اختاره **سادول** «كواحد من أحسن الأفلام التى ظهرت فى تاريخ السينما فى العالم» ويستشهد سعد الدين توفيق بقاموس الأفلام الذى نشر فى باريس عام ١٩٦٥ للتدليل على صدق استشهاده!! (سعد الدين توفيق د.ت). وهو الآخر «كريا وسكينة» مأخوذ عن واقعة حقيقية لذلك الذى يدعى «الخط» من صعيد مصر.

وما أكثر ما يمكن أن نضيفه - تبعا للسياق الذى حدد فيه **صلاح أبو سيف** عدد أفلامه التاريخية، والتى لا نعرف الأساس الذى أدخل به فيلم الصقر فى عدادها، فإذا كان من الممكن قبول التبرير لإدخال القاهرة ٣٠ ضمن الأفلام التاريخية باعتباره «تاريخا معاصرا» كما أشار لذلك فى حديثه **لخميس خياطى** (ص١٥٩) إلا أننا لا نرى دافعا لتصنيف «الصقر» كفيلم تاريخى، إلا فى ضوء دوافع سيكلوجية لا نزعم أننا جلونا أبعادها، إذ إننا لسنا معنيين بها هنا.. إن ما يشغلنا فحسب الآن شىء آخر تماما، قد يمس فى إطاره العام هذا البعد أو ذاك، من قبيل التصنيف اللافتتى على سبيل المثال، ونحن إذ نقول بأننا مع جمهرة من نقاد «أبو سيف» بأن القاهرة ٣٠ فيلم تاريخى فإنما نسلم بذلك لا بسبب ما نشر من قبيل أنه «وثيقة سينمائية عن أسوأ مرحلة تاريخية» (عبدالمنعم صبحى، ١٩٦٦) أو أن المخرج «قد نجح فى التعبير التاريخى عن القاهرة عام ١٩٣٠» (سمير فريد، ١٩٦٦)، وما أكثر ما قيل من هذه الزاوية، لكننا معها نختاره لسبب أبسط من ذلك كله، إذ إنه نموذج مثالى، كحالة نقية (بلغة علم النفس الإكلينيكى)، يمكن أن نرد إليها كثرة الوقائع، باعتباره أنموذجا هيكليا، تكون بالنسبة إليه كل الحالات الأخرى المماثلة، ليست غير تشكيلة تباينات وتبدلات وضعية بالرجوع إلى تباين السياقات، (صلاح مخيمر، ١٩٧٨)، وهو ما يشير إليه **كيرت ليفين** فى مقاله الفريد ضمن كتابه فى الشخصية من أن العلم (كالفن) قد يتفجر من حالة نقية تتبدى أمام بصيرة الباحث (المبدع) فيتحقق لقاء بين كيفين (كيف واستثناء للحالة النقية يلتقى بكيف واستثنائية رؤية الباحث/ المبدع) مما تتلاشى معه كل إمكانية للاستثناء (Le-win, K., 1935).

سنختار القاهرة ٣٠، كحالة نقية إذن نطبق من خلالها إطلالة على المبدع وما سبق وأشرنا إليه معا، كما يمكن القول بأن القاهرة ٣٠ باعتبارها ممثلة لأفلام الأجواء التاريخية فهى تجمع بين أكثر من تصنيف (لمن يحبون هذا المنحى) مما نستطيع القول معه بأن ذاتية المبدع (والعالم ليس براء من هذا أيضا مع اختلاف فى الدرجة لحساب أيهما) لها دور معلى، ويد طولى فى حتمية الاختيار ونهج التناول.

وأول ما يواجهنا بالنسبة للقاهرة ٣٠، أنها كانت رغبة ملحة للمخضرم/ الصبى الذى فتح عينه على شظف العيش، وتعلق قلبه بالفقراء، وأثرت فى الصبى سينما بودفكين وإيزنشتاين ولخص تنظيرات لهما، وكان طبيعيا وهو فى باريس «كنا نروح الاجتماعات... ويعدين فيه مكاتب سوفييتية روحناها.. الكتب كانت رخيصة عندهم..» (من لقاء مسجل مع الكاتب)، والطفل فيه لا ينسى مشاهد البوليس السياسى وهو يدهم منزلهم للقبض على خال له، وكيف كانت خالته تخبئ المنشورات «فى المشنة»، وهو إذ لا يرى فى نفسه استعدادا لانتماء سياسى، لواقع الأحزاب السياسية فى مصر، ولتعلق قلبه - فى تفسيرنا - أيضا بالتنظيم الذى لو انضوى إليه لكان السجن وتدمير الحلم معا، والبديل «الفنان الإيحائى.. هوه اللى مؤمن بحاجة.. وبيحاول يدافع عنها.. ويعرضها» (من لقاء مسجل)، وهو يحاول تقديم معالجة لرواية القاهرة الجديدة «كل عامين.. وترفضها الرقابة» (سمير فريد، ١٩٩٠)، وذلك منذ تعرفه بنجيب محفوظ على يد فؤاد نويرة (شقيق المايسترو عبدالحليم نويرة) ودفعه لكتابة السيناريو واشتراكهما بالفعل معا فى كتابة سيناريو «مغامرات عنتر وعبلة» (ومعهما أيضا فؤاد نويرة)، والمنتقم والذى عرض قبيل مغامرات عنتر وعبلة، رغم أن عنتر وعبلة هو جهدهما الأول معا، منذ عام ١٩٤٥، وكتباه وصوراه فى العامين التاليين، لكنه لم يعرض إلا فى عام ١٩٤٨، (إبراهيم العريس، ١٩٩٢)، وهو يشير فى موضع آخر إلى أن اهتمامه بهذه الرواية بدأ «منذ نشرها عام ١٩٤٥ وقدمتها للرقابة للحصول على تصريح بها. لكن الرقابة رفضت. وقررت تقديمها للرقابة أربع مرات، وتكرر الرفض.. (منذ الملكية وبعد يوليو ١٩٥٢) فوافقت فى المرة الأخيرة.. كانت المرة الخامسة..

وكان ذلك عام ١٩٦٤» (هاشم النحاس، د.ت)، لقد قدمها لنجيب محفوظ نفسه عندما تولى نجيب الرقابة، قلت عال وقدمتها فقال لا يمكن..» (سمير فريد، ١٩٩٠).

إصرار أشرنا إلى ملمح من أسبابه فى أسطر سابقة، وها هى ذى الرغبة فى سبيلها للتحقق فماذا فعل فيما يتصل بالمصادر؟!

كان طبيعيا أن يكون المصدر التاريخى الأول الذى يستند إليه المخرج، هو العمل الروائى الذى يرى فؤاد دوارة من خلاله، أن نجيب محفوظ هو «المؤرخ الفنى لحياتنا السياسية.. وفيها (أى الرواية) يرسم صورة دقيقة لحياة مصر فى أوائل الثلاثينيات» (فؤاد دوارة، ١٩٦٦)، لكن كيف عالج هذا المصدر (التاريخى تجاوزا) ؟!

أصبحنا بمواجهة سؤالين إذن.. ما هى المصادر.. وماذا فعل بها، من تعديل وحذف أو إضافة، ورؤية جديدة؟!

• كانت الرواية هى المصدر الأول لصلاح أبو سيف، بجانب دقة معهودة تتصل بكافة التفاصيل التى تعطى للمشاهد روح الحقبة وزمنها، فأرسل من يجمع له مجلات وصحف هذه الحقبة، وناقش مع مساعديه تفاصيل الكشوف التحضيرية بكل جنباتها، وهو ما فعله مع مهندس الديكور ومصممة الملابس بل ومع الماكيير من أجل اختيار شارب يتصل بذوق هذه الحقبة، وهى دقة فى البحث عن المصدر اتخذها مع كل من يستطيع أن يفيد منه، وتصل دقته ومحاولته لمعايشة هذه الحقبة إلى تجميع بعض صورها «من مجلتى المصور وتقويم الهلال لعام ١٩٣٣.. لتكون مرجعا له فى تحديد ملامح العصر» (هاشم النحاس، د.ت)، وهو بالمثل يطلب من «مساعديه، ومراقب الإنتاج الحصول على أفيشات (ملصقات) أفلام السينما عام ١٩٣٣ لاستخدامها فى الديكور» (المرجع السابق).

وها هو ذا صلاح أبو سيف يتكلم بإعزاز عن دور هذه الملصقات التى تشير إلى روح هذه الحقبة وزمنها إذ يذكر خميس خياطى قائلا: «هل تتذكر مشهد على طه وإحسان عندما كانا يتنزهان فى الشارع، لا شىء سوى ملصقات هذه الحقبة، أفلام طرزان، الملاك الأزرق، وإعلانات اليانصيب القومى... كل ذلك ساعد على وصف هذه الحقبة فى جانبها النفسى، كما ساهم فى تحديد التاريخ» (Khayati, 1990).

لكنه أكثر من ذلك كله (واتساقا ومحك صدق لرأينا فى الانتقال من الحالة النقية إلى التعميم) يقول: «أستطيع القول بأنه (حتى) من أجل عمل فيلم راهن، نضطر إلى أن نرجع إلى الوثائق حتى تكون الرؤية أكثر واقعية ممكنة» (Ibid, P.P. 159).

لكن هذا الذى يرجع للوثائق، بل ويأمر أحد مساعديه بالتوجه إلى الجامعة نفسها للبحث فى وثائقها وصورها إن كان لها سور أم لا فى هذه الحقبة التى تدور الأحداث فى رحاها، بعد أن استحال التعرف على هذا الأمر من «أرشيفات الصحف»، ولم يستسلم لما أكده له «أحد الصحفيين المخضرمين من أن سور الجامعة لم يكن موجودا» (هاشم النحاس، د.ت)، هو نفسه من يلغى شخصية كاملة لا يستقيم العمل الروائى (التاريخى)، بدونها، إنها شخصية «مأمون رضوان».

مأمون رضوان: إنه رابع ثلاثة هم ركائز العمل الذى أراد محفوظ من خلاله أن يقدم تاريخا لواقع سياسى فى هذه الحقبة، وإذا كان الاحتفاء بعلى طه مطلوبا باعتباره ممثلا للتفكير الاشتراكى

فى هذه الحقبة، فإن مأمون رضوان هو ممثل الإسلاميين آنذاك بل وفصيلا منهم على وجه التحديد، بفرض مصطلحه على الآخرين، حتى إن أحمد بدير «الطالب والصحافى معا، والذى لا ينتمى لهذا أو ذاك، يقول بنبرة خطابية: «أدعوكم أيها الأخوان إلى إعلان آرائكم فى المرأة (نجيب محفوظ، د.ت)، لقد كانت أمانة المبدع القصصى نسيج وحده فى التصوير التاريخى بقلمه لخصائص الواقع وشخوصه فى هذه الحقبة التى تدور فيها الأحداث مع ثلاثينيات هذا القرن، وهو إذ يقدم رافدا لأفكار على طه من خلال شخصيته حتى يرتوى القارئ من أفكارها ما شاء، يشق رافدا آخر لا يقل تدفقه عن رافد على طه إن لم يضارعه كى يبهر القارئ بصحبته، أو لنقل بصحبة صراع يتأرجح ويهدر خلف الكلمات وبين طياتها، إفصاحا وأفقا يشرق بلوحة حية تستلهم كل تفجرات الحقبة، هديلها ونشازها، غيمها وصفوها، والأفكار تتلاحق على ألسنة الشخصيات وعبر سلوكهم، وفى هذا وتلك، فى المنطوق والفعل، كان مأمون رضوان رعيلا وحده، صاغه محفوظ بحب آسر واحتفاء لاتقل قامته عن «على بل تزيد» فلو أراد أن يكون عمر بن أبى ربيعه لكان، ولكنه كان ذاعفة واستقامة وطهر لم يجتمع مثلها لشاب. كان ضميرا نقيا، وسريرة صافية، كان قلبا مخلصا ينشد الدين الحق والإيمان الراسخ والخلق القويم.. كما ينتظر أن يكون أولهم فى الليسانس، فصار التفوق من أحلامه العليا كالإسلام والعروبة والفضيلة... ولكن لم ترسب المنافسة فى صدره أبخرة خبيثة بفضل قوته الخارقة وثقته الكبيرة بنفسه وإيمانه الراسخ بالله»(نجيب محفوظ، د.ت) صورة وضاءة ليس بها غبير، أنه لم يخل من تعصب وحده.. ثم إنه لم ينج من ميل للوحدة.. هذا إلى جهل بأصول اللباقة الاجتماعية ونكران لروح الفكاهة، وولع بالصرامة».. ويطول الحديث حول الشخصية التى احتفى بها التاريخ الفنى فى مواجهة شخصية أخرى، والاثنتان معا فى مواجهة «محجوب عبد الدايم» تلك الشخصية السوس، الذى ينخر فى مصر، بدوافعه التى يؤججها انهيار الواقع، لقد كان «مأمون رضوان وعلى طه» متفقين على ضرورة المبادئ للإنسان، هى البوصلة التى تهتدى بها السفينة وسط المحيط.. بيد أننا مختلفان فى ماهية المبادئ»

كيف لمثل هذه الشخصية (مأمون رضوان) التى لاتستقيم رؤية الواقع آنذاك بدونها أن تلغى؟إنه فى ظننا إلغاء سحرى، مطلق القدرة Omnipotence استطاعه صلاح أبو سيف وكان موضع تقويم من عديد من نقاد العمل ومحاوريه فكان رده حينا «شوف.. كتبنا السيناريو بالأربع شخصيات.. فى الوقت ده حصل الخلاف بين عبد الناصر والإخوان المسلمين وضربهم ضربة جامده جدا... أنا قلت لو عملت ده دى الوقتى حيقولوا أنى أنا انتهزت الفرصة عشان أضرب الإخوان المسلمين..»(من لقاء مسجل لنا معه) .. وهو عين مايقوله لإبراهيم العريس وإن أضاف إليه، فى القاهرة ٣٠ عديداً من الشخصيات المتنوعة، فيها الوصولى والمتردد والثورى، وفيها شخصيته مأمون المتعاطف مع جماعة الإخوان.. فى الرواية يقف المؤلف ضده أما أنا فلقد فضلت أن أحذف شخصية من الفيلم كليا»(إبراهيم العريس، ١٩٩٢)!!

ألم يسبق القول بأن الإنسان اخترع المنطوق ليخفى عن نفسه وغيره حقيقة أمره، يفعل ذلك دون قصد شعورى، لكن المنطوق نفسه فى تعدد مستدعياته يسهم فى انطلاقنا من الواقعة إلى الحقيقة إن كانت كذلك، أو على الأقل يضعنا أمام الإمساك بالمخفى فى الظاهر، ويتصل بذلك هنا، أن نجيب محفوظ كما سبق ورأينا لايقف ضد الشخصية بحال، كان معنيا فحسب بأن يقدم واقعا معاشا وتاريخا فنيا لصراع قوى.. وأبسط من ذلك كله، أن الأستاذ صلاح أبو سيف يقول بنفسه فى حقبة مبكرة أثناء تنفيذ المراحل الأولى من العمل، وتحديدا إبان مرحلة تعديل السيناريو، وذلك فى ١٨ سبتمبر ١٩٦٥ عندما دار حوار بينه وبين أعضاء قسم السيناريو بمؤسسة السينما بعد قراءتهم لذلك السيناريو الذى كتبه مع السيدة وفية خيرى وكتب حواره الأستاذ لطفى الخولى (وقبل تعديله الذى سيسهم فيه الأستاذ على الزرقانى)، وضمن ماثار الجدل حوله، حذف شخصية مأمون وما يمثله من قيم، وكان رد صلاح أبو سيف» السبب أننا تخطينا مرحلة الاختيار والتحقق بين الاتجاهات الفكرية وارتضينا لأنفسنا الاشتراكية العلمية (هاشم النحاس، د.ت)، وعندما يثير أحدهم إشكالية الصراع بين قطبى المبادئ (حيث على طه ومأمون) من ناحية واللامبادئ (محجوب عبد الدايم) من ناحية أخرى، وكيف أن إلغاء مأمون يضعف العمل، يرد صلاح أبو سيف بأنه موافق على مايقال وكيف أنه اتفق مع «على الزرقانى على إبراز شخصية على طه بشكل أوضح مما هى عليه هنا أو حتى فى القصة الأصلية» (المرجع نفسه).

احتفاء هنا بعلى طه وإلغاء هناك لمأمون، وتبرير لاتفسير له - فى ظننا- بغير ذاتية المبدع ومكبوته تجاه/ وفى اتصال بـ «توجد مرحلة عاديه عند الشباب يكونون فى مهب الرياح.. يلحدون وفى هذه الفقرة العابرة ولسوء الحظ يتم النظر للدين عبر تصرفات رجاله (Khayati, 1990)،

وأبعد من ذلك مدى وأهم؛ طفولة مبكرة تحنق على ذلك الأزهرى، خال

الطفل (الصبى - المراهق) والذى عانى من جمود وذلك المتحجر القاسى الجهم، والذى لم نجد أثراً له لدى كل من تناولوا حياة صلاح أبو سيف بالتفصيل، أو بطرف منها، وإن جاء ذكره فى مستدعياته المسجلة معنا مشوبة بدرجة أو أخرى من المقت، على النقيض من خاله الآخر الذى لاينى يذكره فى أحاديثه ويذكره سعة أفقه واستنارته..

إن العمل الفنى الذى يكتب له النجاح، إنما يحقق طرفا من هذا النجاح لأنه يخاطب شعورنا بينما هو متضمن فى لاشعورنا.. على هذا النحو الذى تمضى به أسطورة أوديب مثلا فى المسرح أو السينما (لمن رآها من إخراج بازولينى على سبيل المثال، والذى جمع فى رهافة حس بين المعاصرة (فى مضمون التحليل النفسى والأسطورة معا)، وهل يختلف الأمر هنا مع المبدع خالق العمل الفنى؟!.

إن صلاح أبو سيف، الذى يرفض «شعوريا، أن يقدم «شخصيات إما بيضاء أو سوداء..» (سامى السلامونى، ١٩٧٥) وكأنه يرفض الصراع الزائف، كما يرفض وعيا زائفا بالواقع، هو نفسه من قام بإلغاء صراع الرؤى الفكرية، بإلغاء إحدى شخوص الصراع، بل وتحميل أخرى بما يغير من واقع تاريخى، الأمر الذى يتناوله بعض نقاده إذ يأخذون عليه «قدرا من المبالغة فى إظهار الجانب الثورى فى تلك الفترة.. (رجاء النقاش، ١٩٦٦) هذه المبالغة التى تأدت ببهيج نصار ليقول: «إن هذا الفيلم الكبير لم يسلم من عيب خطير ماكنا نود أن يقع فيه وهو هذه الصورة الساذجة التى يقدم بها النضال من أجل الاشتراكية» (بهيج نصار، ١٩٦٦)، والمدهش والقابل للتفسير معا أن صاحب هذا التقويم يرى فى المقال ذاته مؤملا «يوما يأتى ليسجل فيه مؤرخو السينما أن هذا الفيلم كان نقطة بدء لارتباط الفيلم المصرى بقضايا الاشتراكية» (المرجع نفسه) .

وبالمثل فإن الدكتور عبد القادر القط (والذى كان قد عاد للنقد بعد حقبة من الامتناع على أثر هجوم حاد من يوسف السباعى عندما لم يحتمل انتقاد «القط له عند عرض مسرحية السباعى» (جمعية قتل الزوجات») ينتقد بأكاديميته ووعيه ومعايشته لتلك الحقبة هذه النبرة التى يواجهنا بها على طه حيث لا حل إلا الاشتراكية، وهو إذ يتحول للكفاح السرى فإنما يتجاوز «حقيقة الأوضاع السياسية فى مصر حينذاك» (عبد القادر القط، ١٩٦٦)، ويقترح صبرى أبو المجد، بسبب هذه النقطة ذاتها، أن يطلق على فيلم القاهرة ٣٠ اسم القاهرة ٥٠» (صبرى أبو المجد، ١٩٦٦)، وكأن عدم الإمساك بالقاع اللاشعورى، وحدس الكبت وما إليهما مما سبقت الإشارة إليه، يضع الأنا فى مأزق المجهلة الذى قد يسىء إلى قيمة الذات، ونحن هنا لا نصادر على حق المبدع فى تبنيه الفكرى - على سبيل المثال - لما يراه ولكنا ندعوه إلى أهمية التعرف والكشف عن اللامحتجب فى شخصيته رغم الأقنعة والسُدف التى تحتجب وراءها الشخصية، وقد تكون مسربا للالتباس فى الفهم وإعادة البناء إبداعا أو علما، ومن المعروف من منظور تحليلى نفسى أن الالتباس يوجد فى مبدأ الواقع أيضا ذلك أن الواقع ملتبس، وتعارضه مع الأخبولة ليس جذريا، ذلك أن مايمنح نفسه للرغبة هو مايتم إدراكه من البيئة.:. (بهذا المعنى) فإن الإدراك ليس جزئيا فحسب بل ومتحيز أيضًا (Lagache, D., 1964) .

وما أيسر السبل وأصعبها معا للإمساك بالتحيز، وبخاصة أنه - يقينا فى ظلنا - ينتمى إلى دينامية ليبيدية تمزج بين الإدراك والحدود والقائمة للمعرفة بتمثلات بعينها كتكوين أنطولوجى (خاص بالوجود الإنسانى)، لكن التحيز قد يظهر أيضا فى ذلك النفى الشعورى لما يعتنقه المبدع لا شعوريا، وهو ماستبقى آثاره إن لم يتم جدل المعرفة مع الذات، ليحقق على سبيل المثال بعدا مازوخيا، يسمح للبعض بتحقيق ساديته، وما أكثر ماتعرض صلاح أبو سيف فى القاهرة ٣٠ لهجوم يتسم بذاتية مغرقة، كما حظى بتقريظ مشبوب بذاتية ومجاملة مسرفة.. وبين هؤلاء وهؤلاء درجات، فهل يمكن أن نبرأ الذاتية من أقوال من قبيل «القاهرة ٣٠ درجة الصفر!!»، ولا أظن أننا فى المقابل نستطيع أن ننكر حق التنويعات النقدية العديدة السلبية، حول شخصية على طه، ونبرته الخطابية العالية المخالفة للمصدر التاريخى، الفنى الأول، وهو هنا العمل الروائى، وهو بمثابة المرجع التاريخى الأساسى للمخرج والذى لم يكن هناك مرجع آخر يلغيه، أو يناقض أيا مما جاء به عن شخوص العمل، أو وقائعه فى أى من وثائق هذه الحقبة التى تناولت هذا الطرف أو ذاك، وأرخت للحركات السياسية فيها وبالمثل جاء إلغاء مأمون رضوان هو الآخر، ليؤكد مع شخصية على طه، علامات لذاتيه الفنان، بما هو مصدر متاح، بل هو مصدر المصادر فى تناول التاريخ وشخوصه - ووقائعه، مما يلزم فى أبسط تعبير بأن يعرف الفنان (الإنسان/ المبدع) نفسه، وليته أمر سهل المنال!!

إذا كان صحيحا أن من يبدع ليس وحده.. فلابد أن يكون الإمساك، والوعى به، وقصد به الإدراك فى الإمساك بالآخر وبالأعماق ليس عسير المنال، إذ يظل البحث عن الحقيقة (ما كان محتجبا) مقصدا لحلم الإنسان أيضًا، يتحقق عبر الحلم، كما يتحقق عبر الإبداع عندما يمسك الخلاق بالمعاش فى الموقف بأكثر مما ينظر فى الموقف

المعاش، إذ إننا على حد تعبير «لاكان» نفكر حيث لاتوجد، بينما هى توجد حيث لانفكر، إن إدراك الفنان (والإنسان بعامة) بأن ما يبحث عنه فى ذاته لايزال فريسة الظل يلزمه بأن يكتشفه فى حب للنور غير مشروط، اذ يتعلم كيف يصغى إذ يبدع، لقد بدأ كشف فرويد الحق من حلم حقنه يرما، وليس كالشريط السينمائى سبيلا للإمساك بتجسدات الفنان المدعو للإمساك بذاته كمصدر أساسى لا فى العمل التاريخى فحسب، بل فى كل عمل، هو جزء من تاريخه - هو- الذاتى.. وبخاصة أن الفنان قادر على إقامة مصالحة بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع (Weisman, 1969)، (Freud., 1911).

ترى هل بعد بذا السبيل على الإطلالة على تدفقات لصلاح أبوسيف اتخذنا لها نموذجا هيكليا من عمل واحد، أثرناه بعد تعليق الحكم، اختزالا للوقائع وإعادة بناء وفهما لها، حلقنا فى سمائه بقدر ما هبطنا إلى أراض متعددة، «وبين الأرض والسماء، تبدلت الأدوار فى ظلنا، وتعددت اللقطات».

عشرات من الزوايا، بعضها ألمحنا إليه وبعضها قومنا وحدته فى الحفظ Re-tention والإطلال Protention بالفهم الهوسرلى، رغم أننا ذكرنا «حاضر السينمائى» والذى لم يكن غير تعبير مجازى إذ لا وجود للحاضر على صعيد الزمن الموضوعى المجرد عن كل تجربة معيشة، ذلك أن الزمن بهذا المعنى، إنما هو مجرد نقطة وهمية تفصل الماضى عن المستقبل، بينما هو فى صميم التجربة الحياتية تيار متدفق يتعانق فيه البعدان بعد الحفظ (حيث العودة للماضى) وبعد الإطلالة حيث النظرة للمستقبل)، وفيهما وبهما معا تتألف وحدة الحاضر (أنطوان خورى، ١٩٨٤)، الذى هو فى ذاته ماض فى موج الزمن.. ومن اليسير على المبدع الحق أن يطل على أعمق أعماق ماضيه ويحفظه دون أن يعطل ذلك العملية الإبداعية، بل إن هذه الإطلالة ضرورية، عبر النظر للماضى (الحفظ)، كى يمسك بشفرة الأنا والمكبوت، وبخاصة أن صميم الكبت، إنما هو كبت لمقال، بقدر ما يستطيع الإمساك بالقوى الكابتة عبر دفاعاته المتبداة إنكارا أو نفيا أو تبريرا وما إليها.. ويبقى أن نعرج على ومضات عجلى من تدفقات صلاح أبوسيف لنبين كيف أن هناك عشرات الزوايا للقطة الواحدة، مع التسليم بأن هناك زاوية واحدة هى الصحيحة على حد قول هذا الفنان/ التاريخ.

لكن ترى هل كان اختيار مغامرات عنتر وعبلة، ليكون فيلمه الثانى (وإن عرض كما أسلفنا بعد المنتقم) مجرد مصادفة؟!، أم هو محتوم حتى (وإن بدا تلقائيا) بالأعماق وباللاشعور! وكيف ننسى صورة الأب لديه، وبالمثل صورة أخرى للابن.. ألا توجد مماثلة ما، بين عنترة، الذى ينكره أبوه ويتذكره من حين لآخر.. وذلك الشامخ الذى هو صلاح.. الذى يحقق مالم يحققه أى من الأبناء الآخرين الذين عاشوا فى كنف الأب؟..

ذلك عن حاضر إنى.. لكن فى ضوء حاضر آنى، ألم تكن حقبة مابعد الحرب العالمية الثانية فى العالم العربى، حقبة بزوغ القضية الفلسطينية من جديد، ودعاوى الوحدة العربية (بل وتكوين الجامعة العربية)، ومواجهة الصهيونية التى كانت تستعين بالغرب لتكوين الكيان الصهيونى والمسمى بالدولة العبرية على أرض فلسطين، كأبشع استيطان عنصرى.. وفى مغامرات عنتر وعبلة، ألم يقدم صلاح أبو سيف قراءة جد متقدمة وفاهمة عندما فكر فى «أن يكون الجديد أن تكون الحروب بين العرب وعدو خارجى وليس بين العرب والعرب.. وافقنى نجيب محفوظ وقررنا أن تكون الحروب فى الفيلم بين العرب والرومان، كما صورنا فى الفيلم شخصية يهودى.. وجعلناه يلعب على الطرفين.. وردت فى الحوار بعض العبارات والشعارات التى رفعتها ثورة ٢٣ يوليو.. نسالم من يسالمنا ونعادى من يعادينا وغير ذلك.. أعتقد أن أحداث فلسطين كان لها تأثير غير مباشر على الفيلم..» (سمير فريد، ١٩٩٠) وفى موضع آخر يقول: «آثرنا أن نحمل الفيلم رسالة سياسية.. أن اليهودى الذى وضعناه فى الفيلم جعلناه يضع عصابة سوداء على عينيه» (إبراهيم العريس، ١٩٩٢) و..

ومرة أخرى ما أكثر الزوايا التى يقول صلاح أبو سيف نفسه: «عشرات الزوايا للقطة بعينها.. لكن هناك زاوية واحدة هى الصحيحة..» ترى.. هل عثرنا على هذه الزاوية المتعددة الأوجه والأبعاد فى المبدع نفسه كمصدر.. وأهمية قراءته المعرفية لذاته فى ضوء عديد من «محددات الضوء» Spotlights أو الكشافات، أو بالأحرى التحديد الدقيق للتشكيلات الممثلة لكلمات معينة والتى يختزلها المصطلح الفنى Spotting، أو هى «عملية تحديد علامات البدء، والمسافات بين بداية ونهاية كل عبارة» (أحمد كامل مرسى، مجدى وهبة، ١٩٨٠).. نعم.. تتعانق المصطلحات رغم أننا نستعين بمصطلح فنى، كأنه مشبوب بحد نفسى، لكنه أيضا يذكرنا «ببداية ونهاية».. وهى فى السينما حيث تغيير النهاية - تعطى الأنا فسحة من الوقت ليستفيد من الظروف الخارجية لبلوغ الإفراغ، أليست هذه وظيفة المتخيل..؟..و..

ترى.. هل وضعنا يدنا على الزاوية الصحيحة، لمن تخطى الرأى- بتلقائية المبدع وأهمية ثقافته الموسوعية معا- إلى

الرؤية عندما يدحض ثوابت تصنيفية، وكان من حق نقاده أن يرددوا بتنويعات شتى «صلاح أبو سيف ليس أى مخرج كان.. فهو واحد من القلة النادرين الذين صنعوا السينما فى مصر والذى لايمكننا أن نذكر السينما بخير أو شر دون أن نذكره أو نشير إليه» (رفيق الصبان، ١٩٧٠).

و.. وسيظل الالتباس يوجد فى مبدأ الواقع أيضاً فالإنسان - كما سبق ذكره - إذ يقيم ما يظنه معرفة موضوعية، يقيم الإنكار أيضا، فما بالنا والعملية الإبداعية على حد قول «فيليب وايزمان» يحكمها مبدأ إضافى للعمل العقلى هو على التحديد فيما وراء مبدأ الواقع» (Ibid, 1969).

و.. وأعرف أنه ليس لدى الحق لأقول كل شىء، مع الاعتذار لميشيل فيكو، كما أنى - وللحق لا أعرف كل شىء، وكيف للمحدود أن يصل للامحدود، لكنى أعرف أمرا جد بديهى، وهو أن الفنان يتجسد فى بعض شخصياته، أو حتى فى شخصية أثيرة منها، ويكفيه دوما عشق عمله الذى يحمل مبدأ الصحة النفسية إذ هى «القدرة على الحب والعمل»، لكنه مدعو - رغم كل شىء - لتطوير أدواته ومعطيات فنه، وهو مالن يتحقق فى بعد من أبعاده بغير معرفته لنفسه فى إدراك غير مشروط للنور.. كى ينطلق من الرأى إلى الرؤية.. بل ومن النظر.. إلى النظرية.. و.. ■

الهوامش

(١) لنيتشه كتاب - بهذا الاسم- menschlich-es, allzu;enschliches

(٢) يقول نيتشه فى كتابه هوذا الإنسان ecce homo لست إنسانا بل حزمة متفجرات.

(٣) جاك لاكان (١٩٠١ - ١٩٨١) محلل نفسى فرنسى أعاد قراءة فرويد ومثل تيارا متفردا فى التحليل النفسى، وهو يتكلم عن مرحلة حاسمة فى نشأة الإنسان هى مرحلة المرآة من ٨ - ١٨ شهراء والتى تبيح للذات أن تقول «هذا جسدى»، والمدهش أن الجدل الزمنى يتميز ضمن نص لاكان من خلال ثلاثة ألفاظ محددة: التاريخ، التشكل، الدراما.

(٤) هذه المراجع على سبيل الانتقاء لا الحصر.

(٥) نحن ننطلق من أن الفيلم السينمائى مما هو لغة يتضمن مفردة هى الصورة (اللقطة)، ونحوا هو المونتاج حيث النحو فى اللغة إنما إعادة ترتيب المقال على حسب المعنى، وهى بالفعل وظيفة المنتاج فى فيلم السينمائى، أما البلاغة فهى مالا حصر لها فى السياق الفيلمى من تكثيف ونقل (الكناية والمجاز) ورمز وما إليها، وما أكثر الدلالات البلاغية فى الفيلم السينمائى.

(٦) زادت قائمة أفلامه الأربعين إبداعًا جديداً باسم «السيد كاف» وهو فيلم لحساب التلفزيون العربى (المصرى) لكنه لم يعرض بعد.

(٧) نرفض هذا التصنيف - اللافتى (نسبة إلى اللافتة)، إذ إننا نصدر عن وجهة نظر ترفض اللافتة إبراء للذمة واستسهالا للأمر، فهو نهج وصفى يفتقد كثيرا من مقومات النقد وديناميائه ووظيفته ذلك إلى أن الواقعية فى ذاتها كمنهج وفصيل ومصطلح لا تقف عند الشكل - المكان، حيث الحارة ... ويقول الأستاذ صلاح أبوسيف نفسه فى لقاء مسجل معى: «الواقعية هى الصدق والالتزام وليست المكان».

(٨) تجدر الإشارة إلى أن بداية عمل نجيب محفوظ بالسيناريو كانت على يد صلاح أبوسيف فى فيلم مغامرات عنتر وعبلة وقام صديق مشترك هو الأستاذ فؤاد نويرة بالتعارف بينى وبين نجيب محفوظ قال لى «ما معنى سيناريو شرحت له الأمر.. استوعب ما قلت له فى دقائق.. ومن يومها حتى الآن - أكثر من أربعين سنة - ارتبطنا بصداقة عميقة (سمير فريد، ١٩٩٠) ولقد قدما معا ١٤ فيلما من بينها كتابه أحد عشر سيناريو (ثلاثة سيناريوهات منها شارك فى كتابتها فحسب، ورابع كتب له القصة أيضا) وفيلمين كانا عن روايتين للأستاذ نجيب محفوظ.

(٩) من مقابلة مسجلة، ولا يختلف المضمون عما ردده فى لقاءات مع آخرين.

(١٠) كل ما هو بين علامات تنصيص «» هو من أقوال صلاح أبوسيف نفسه فى مراجع وأحاديث شتى منها (خميس خياطى، ١٩٩٠)، (إبراهيم العريس، ١٩٩٣)، (سعد الدين توفيق، د. ت)، (سامى السلامونى، ١٩٧٥)، (السينما المصرية فى الصحافة الفرنسية، ١٩٨٤)، (سمير فريد، ١٩٩٠)، وما تحته خط منها خاص بما قاله فى مقابلته معى.

(١١) يذكر على شلش (على شلش، ١٩٨٦)، أنه كتب سلسلة مقالات فى النقد النظرى عن النقاد فكتب عن أحمد كامل مرسى، وزكريا الشربينى، ومحمد كامل مصطفى، والسيد جمعه، وهم من نقاد الثلاثينيات وما أكثر ما كتب فى عديد من المجلات، وقوم الكثير، وكان مما أثاره واهتم به قضية وجود ترجمة عربية للأفلام الأجنبية على الشريط السينمائى، وقد لخص محاضرة للمخرج الروسى بودوفكين عن المونتاج .. وكان يوقع كتاباته بحرف صاد أو صاد أبوسيف.

(١٢) ذكر الأستاذ سعد توفيق فى كتابه عن صلاح أبو سيف أن أجره فى مجله الراديو والبعكوكة (عادة ما تختصر باسم البعكوكة) كان ثلاثة جنيهات، ونظنه مبلغاً مبالغاً فيه آنئذ !!

(١٣) من مقطع لأغنية لسيد درويش تشجيعاً للصناعة الوطنية.

(١٤) وللذاكرة ألاعيبها حول الزمان.

(١٥) له فيلم بهذا الاسم شارك فى كتابة السيناريو له مع الأستاذ مصطفى سامى (وهو من إنتاج عام ١٩٦٨). وفى حياته بقينا الأم والأخت والزوجة !!

(١٦) فى سياق الوقائع نعانى بالفعل من واقع مرضى بعد إجراء جراحة فى الحبال الصوتية، دفعت المستدعيات للتلاعب بالألفاظ على هذا النحو الذى يدين واقعا نقديا رأيناه فى استجابات النقاد أنفسهم فى بحث ميدانى لواحد من تلامذتنا أسهمنا معه فى تصميم استبار Q uestionair للتعرف على ديناميات الحركة النقدية وواقعها .. وفيها وللحق أيضا والأسف يظللنا بكم وبالبكم معا!!

(١٧) هذه الاستشهادات والاستشهادات التالية تتصل بفيلم واحد هو الكداب .

(١٨) قمت بهفوة لها دلالتها بالنسبة لى شخصيا ولا يغيب طرف من تفسيرها عن الفطنة، حيث كتبت أولا « الفاروق عمر » !!

(١٩) بالإضافة إلى مغامرات عنترة وعبلة (١٩٤٧)، وفجر الإسلام (١٩٧١)، والقادسية (١٩٨١).

(٢٠) حدثت هفوة تحتم الأمانة ونحن نزعم رغبتنا فى الإمساك بلا شعورنا، إذ كتبنا بدلا من جريدة الأهرام، جريمة الأهرام، ولا شك أن الهفوة تضىء لنا معالم للفهم، فهى يقينا لها معنى ودلالة وجزء من سياق نفسى!!

المراجع العربية

١ - ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، المطبعة الأزهرية، القاهرة، ١٩٣٠ (١٣٤٨هـ).

٢ - أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة: معجم الفن السينمائى، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٨٠.

٣ - ألبرت فولتون: السينما آلة وفن، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٠

٤ - الفاروق عمر، الكداب، صلاح أبو سيف، تساؤلات ملحة، نشرة نادى السينما، القاهرة العدد ١٦، السنة الثامنة، ١٩٧٥.

٥ - أندريه بازان: ماهى السينما، ترجمة ريمون فرنسيس، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٨جـ١.

٦ - أنطون خورى: مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، دار التنوير، بيروت، ٨٤.

٧ - أيمن فؤاد، الدولة الفاطمية فى مصر، تفسير جديد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢

٨ - أيوجين فويك: فلسفة نيتشه، ترجمة إلياس بديوى، وزارة الثقافة والإرشاد، سوريا١٩٧٤.

٩ - بهيج نصار: نقد القاهرة ٣٠، جريدة الجمهورية، القاهرة، ١٩٦٦/١٠/٧، فى، هاشم النحاس يوميات فيلم، دار الكاتب العربى، القاهرة، د.ت .

١٠ - جوردن شايلد، التاريخ: ترجمة أنور عبدالملك، الدار المصرية للكتب، القاهرة، ١٩٥٨.

١١ - حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٩

١٢ - دانييل لاجاش: المجمل فى التحليل النفسى، ترجمة مصطفى زيور وعبدالسلام القفاش، النهضة المصرية، ١٩٥٧.

١٣ - رجاء النقاش فى فيلم القاهرة ٣٠، مجلة الكواكب، القاهرة، ١٩٦٦/٩/٢٧، فى، هاشم النحاس، يوميات فيلم، دار الكاتب العربى، القاهرة، د.ت.

١٤ - ريتشارد لازاروس: الشخصية، ترجمة سيد غنيم، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٤.

١٥ - زكى حسن، دراسات فى مناهج البحث فى التاريخ الإسلامى، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة - مجلد١٢، ١٩٥٠.

١٦ - زينب عبدالعزيز، لعبة الفن الحديث بين الصهيونية الماسونية وأمريكا، الزهراء للإعلام، القاهرة، ١٩٩٠.

١٧ - سامى السلامونى: صلاح أبو سيف، حوار حول الكداب. نشرة نادى السينما، القاهرة العدد ١٦، السنة الثامنة، ١٩٧٥.

١٨ - سامى محمود على: تصدير ثلاث مقالات فى نظرية الجنسية، فى، سيجموند فرويد، ثلاث مقالات فى نظرية الجنسية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.

١٩ - سعد الدين توفيق، فنان الشعب صلاح أبوسيف، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.

٢٠ - سمير فريد: نجيب محفوظ والسينما، كتاب الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد ٣، القاهرة ديسمبر ١٩٩٠.

سمير فريد: القاهرة ٣٠ مأساة الصعود فى مجتمع طبقى، جريدة الجمهورية ١٩٦٦/٦/٢٧، فى، هاشم النحاس، يوميات فيلم، دار الكاتب العربى، القاهرة، د.ت.

٢١ - سيمون كلابيه: نظرية الشخصية، ترجمة على المصرى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٠.

٢٢ - صبرى أبو المجد: حول القاهرة ٣٠، مجلة الكواكب، القاهرة، ١٩٦٦/١١/١٨، فى هاشم النحاس، يوميات فيلم، دار الكاتب العربى، القاهرة، د.ت.

٢٣ - صلاح مخيمر: سيكولوجية الشخصية، مكتبة الأنجلو، القاهرة١٩٦٨.

٢٤ - صلاح مخيمر: فى علم النفس العام، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، ١٩٧٨.

٢٥ - عبدالرحمن بدوى: نيتشه، النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٦.

٢٦ - عبدالقادر القط: حول القاهرة ٣٠، مجلة روز اليوسف، القاهرة، ١٩٦٦/١٠/٢٤، فى هاشم النحاس، يوميات فيلم، دار الكاتب العربى، القاهرة، د. ت.

٢٧ - عبدالله فياض، التاريخ فكرة ومنهاجا، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٧٢.

٢٨ - عبدالمنعم صبحى، وثيقة سينمائية فى أسوأ مرحلة تاريخية، جريدة المساء، القاهرة، ١٩٦٦/١٠/١٤، فى هاشم النحاس، يوميات فيلم، دار الكاتب العربى، القاهرة، د.ت.

٢٩ - عبد المنعم ماجد: مقدمة لدراسة التاريخ الإسلامى، تعريف بمصادر التاريخ الإسلامى ومناهجه الحديث، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧١، ط٣.

٣٠ - عدلى الذهبى (مدير تحرير) وآخرون، دليل السينما ٨٠-٨٢، المركز القومى للسينما، القاهرة، ١٩٨٢.

٣١ - فتحى عثمان، أضواء على التاريخ الإسلامى، المكتب الفنى للنشر، القاهرة، ١٩٥٦.

٣٢ - فتحى فرج: نقد فيلم القاهرة ٣٠، مجلة الفكر المعاصر، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٦٦، فى، هاشم النحاس، يوميات فيلم، دار الكاتب العربى، القاهرة، د.ت.

٣٣ - فرج عبد القادر طه: المجمل فى علم النفس والشخصية والأمراض النفسية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨.

٣٤ - فؤاد دوارة: القاهرة ٣٠، جريدة الجمهورية، القاهرة، ١٩٦٦/١٠/٩، فى،

هاشم النحاس، يوميات فيلم، دار الكاتب العربى، القاهرة، د.ت.

٣٥ ـ فؤاد شبل: توينبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥

٣٦ ـ كولنجودر: فكرة التاريخ، ترجمة محمد بكير خليل، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.

٣٧ ـ محمود أمين العالم، التحليل النفسى والتاريخ، فى، معارك فكرية، دار الهلال، القاهرة، ١٩٧٠.

٣٨ ـ مصطفى زيور: سيكلوجية التعصب، مجلة علم النفس، مجلد٧، عدد ٣، القاهرة، ١٩٥٢.

٣٩ ـ مصطفى زيور: المعرفة والشفاء، فى النفس، مقالات مجمعة فى التحليل النفسى، النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٦.

٤٠ ـ معتز محمد وآخرون: دليل الأفلام المصرية، ٢٧ ـ ١٩٨٣، صندوق دعم السينما القاهرة، ١٩٨٣.

٤١ ـ منى البندارى وميرفت الإبيارى: السينما التسجيلية فى مصر حتى آخر ١٩٨٠، المركز القومى للسينما، القاهرة، ١٩٨١.

ـ ميرلوبونتى:م : العين والعقل، ترجمة حبيب الشاروني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٩.

٤٢ ـ نوتكات، سيكلوجية الشخصية، ترجمة صلاح مخيمر، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٤.

٤٣ ـ نوكس، م: تصدير فكرة التاريخ، فى، كولنجوود، فكرة التاريخ، ترجمة محمد بكر خليل، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة١٩٦٨.

المراجع الأجنبية:

44 - Allport, G.: Pattern and growth in personality, Holt Rinehart& Winston, N.Y. 1961.

45 - Alvim, F.: Troubles de l'identification et image corporelle, Revue Francais de Psychoanalyse, Tom 27, 1962.

46 - Ashtor, E.: Asocial and economic history of thhe Near East in the middle ages, collins, London, 1976.

47 - Ewen, R.: An introduction to theories of presonlity , Acadimic press, New Yourk, 1980.

48 - Freud, S.: Formulation on the two principles mental life functioning (1911), S.E., Vol. 12, Hogarth Press, London (1975).

49 - Freud, S.: Totem and Taboo (1913), S.E., Vol. Hogarth Press, London, 1975.

50 - Freud, S.: Introductory lecture on paychoanalysis (1917), S.E., vol. 16, Hograth Press.,. London, 1975.

51 - Dostovesky and parricide (1928),. S.E., Vol. 27, Hogarth press, 1975.

52 - Greanacre, p.: The child-Hood of the artist, In the Psychoanalytic study of the Child, Vol. 12, Int. Univ. Press., Inc. New York, 1957.

53 - Khayati,K.: Salah Abou Seit, Cineaste Egyptien, Dar- al Maarif, de Cairo, 1990.

54 - Sami Ali: Langue Arabe et language Mystique, les mots aux sens apposes et le concept d'inconscient, Nowvelle Revue de Psychanalyse, Tom 23. Outomme, 1980.

وللمقال ذاته ترجمة بالعربية. ترجمها المؤلف نفسه ونشرها بمجلة مواقف بعنوان «العربية ولغة التصوف، الألفاظ المتضادة المعانى ومفهوم اللاشعور» (وهى الترجمة التى استندنا إليها).

النص أم المؤلف

نجم عبدالله كاظم

النص أم المؤلف؟ سؤال إبداعي كبير يحاول الباحث الإجابة عنه، وهو لا ينحاز إلى المؤلف بقدر ما يحاول أن يفض هذه الإشكالية ويفند دلالاتها وأبعادها.

قد يطول الحديث عما يسمى (موت المؤلف)، وعن (موضوعية النص الإبداعي، وعن العلاقة بين المؤلف والنص، ويذهب بعضهم بعيداً في هذا الشأن حين يرى ما يراه بارت الذي يقطع كل صلة للمؤلف بنصّه وعلى جميع المستويات.

ونحن لا نريد في دراستنا القصيرة هذه، إذ نناقش هذا الموضوع، أن نفهم مثل هذه الآراء على ظاهرها، أو لنقل أن نفهمها فهماً ميكانيكياً، أو بالشكل الذي فهمه أحد حضور مؤتمر علمي عقد في بغداد قبل سنوات، إذ راح يتباكى على (حق) المؤلف الذي رأى أن (نظرية) أو مفهوم (موت المؤلف) قد سلبته إياه، وبالتالي فإنه دعا وبتوسل واستعطاف إلى حفظ هذا الحق للمؤلف، بل نريد أن ننطلق من المنطلق الإبداعي نفسه - النقدي الذي انطلق منه منظرو هذا المفهوم، خصوصاً أن قول رولان بارت بأنه «طالما تبدأ الكتابة يأخذ المؤلف في الموت» إنما نراه نوعاً من انفلاتات الولع غير الموضوعي بالتجديد إبداعاً كان ذلك أم منهجاً نقدياً، وهو انفلات طالما رأت مثله مسيرات الآداب في العالم، ولذا فإن نتائجها أو منظوراتها سرعان ما يضعف تأثيرها وربما يموت. ونحن إذ نقول ذلك، وإذ لا نجد في واقع الحال ما يدعم رأي بارت، وإذ نرى أنه طالما كان هناك مؤلف وطالما كانت هناك كتابة، كانت هناك إمكانية لوجود مؤلف بشكل أو بآخر، فإننا لا نختلف مع طرح البنيويين القائل بأن «سلطة النص هي أعلى السلطات المحيطة بالإبداع» فهذه السلطة

هى حقًا أعلى السلطات، ولكنها ليست الوحيدة فى هذا الميدان، بتعبير آخر نحن لسنا مع نفى كل ما قد يساعد أو يدعم هذه السلطة، خاصة إذا كان من أهداف قراءتنا النصوص قراءة نقدية مزيداً من الفهم والتذوق، «ثم إن النقد كما قال اليوت ذات مرة: ليس غاية فى ذاته، وإنما هو وسيلة لكى تفهم الآثار الأدبية فهماً أكبر وتتذوق تذوقًا أعمق»(١). وإذا لم يكن رأى اليو صحيحاً بشكل مطلق، فإنه يشتمل على النسبة العظمى من الصحة، وبالتالى «فكل ما أعان القارئ على أن يرى جوانب متعددة من حياة الأثر الأدبى كان نقداً ذا أثر»(٢)، على حد تعبير الناقد الإنجليزى ديڤيد ديتشس، وإذن فمع تسيد النص سلطة عليا هنا، فإن سلطات أخرى تلعب أدواراً كبرت أو صغرت فى عملية الفهم والتذوق والنقد.

المؤلف والتجربة

قبل أن نسترسل فى هذا الجدل لنعرج على عملية الخلق الفنى من البداية، والبداية كما نعرف هى التجربة، المعاشة أو المسموعة؛ بعبارة أخرى هى تعود إلى تجربة المبدع نفسه أو تجربة آخرين يعرفهم أو يسمع عنهم أو يعايشهم لتتلبسه تجربتهم تلك قبل أن تحول بعد ذلك إلى القالب الفنى الذى يعرفه أو يألفه، قصة أو قصيدة أو لوحة... إلخ. فالأدب، والإبداع عموماً، هو تعبير عن تلك التجربة ينقلها إلينا المبدع عبر القالب أو الوسيلة التى يرغبها أو المتوافقة مع اهتمامه أو تخصصه؛ وفى كل الأحوال تبقى هذه الوسيلة أو الأداة - أيًا كان قالبها - أداة أو واسطة غير عادية بالطبع، ومن ثم كان من الطبيعى ألا يكون المتلقى لها عادياً، وبالتالى يجب أن تكون طريقة فهم هذا المتلقى غير العادى لهذه الواسطة غير العادية طريقة غير عادية، إذا ما افترضنا أن المتلقى يرى فى النص ما قد لا يبدو فى ظاهره. ويبقى المهم فى ذلك كله أن ينجح المبدع أو الكاتب بنقل (تجربته) أو تجربة الآخرين التى عرفها وعاشها داخلياً إلينا عبر عمل إبداعى يتوفر له الصدق الفنى. وحين نقول هنا إن التجربة هى تجربة المؤلف أو الآخرين الذين عرفهم فإن قولنا لا يتناقض مع القول بأن العمل الإبداعى هو تجسيد لتجربة المؤلف، ذلك أن المؤلف حين يتناول تجربة غيره، فإنما يكون بعد مشاهدة أو سماع أو معايشة - كما قلنا - يتبعها استيعاب وتلبس وانصهار ربما لا تتأتى لغيره، إلى حدّ أن تصبح قبل أن تتحول إلى نص - تجربته هو، إذ «من البديهى أن الإنسان يغتنى بنوعين أساسيين من التجربة: تجربته الذاتية، وتجربة الآخرين. وبقدر ما يسعى إلى إثراء تجربته الذاتية، وزيادة انفتاحه على الدنيا بواسطتها... فإن عليه أن يسعى إلى النهل من تجربة الآخرين، على تنوعها وتعقيدها»(٣). ولا يتناقض هذا مع ما يذهب إليه الفكر الإنجليزى بصفة خاصة، إذ درج على أن يرى الشعر «تعبيراً عن التجربة، وأن التجربة تفضى بنا إلى الشخصية، ومن ثم يقودنا الشعر إلى الشخصية»(٤)، إذ لا يمكن لشاعر، أو لنقل لأديب أو مبدع بشكل عام، أن ينقل تجربة إلى إبداع، إلى نص أو خطاب، إبداعى، دون أن يكون قد عاشها أو عايش أصحابها فأحسّها مع نفسه لتتلبسه فى مرحلة من مراحل تطورها، قبل وصولها إلى مرحلة تجسيدها إبداعاً، بما يعنى ذلك أنها لابد أن تأخذ أثناء هذا التطور سماته: مبدعاً ولعل ذلك يكون أكثر اتضاحاً فى أنواع أدبية بعينها كالشعر الغنائى الذى غالبًا ما يتحدث صاحبه إلينا من خلاله مباشرة. وهذا لا يتعارض - برأينا - مع ما يراه عزالدين إسماعيل، فى سعيه لإثبات موت المؤلف إذ يقول: «إن فى بروز الـ«أنا» ما يغرينا بالجرى وراء صاحبها، حتى ليخيل إلينا أننا قادرون على الإمساك بتلابيب الشاعر نفسه، ناسين أنه - أى الشاعر - قد لا يكون له وجود بيننا، وأنه قد يفصل بيننا وبينه فاصل هائل من الزمان والمكان»(٥).

فلا ندرى لم لا يأخذ عز الدين إسماعيل هذا دليلا على حضور المؤلف لا موته، خصوصاً أن ما بيننا وبينه «فاصل هائل من الزمان والمكان»، فذلك إنما يعكس الصلة السرية الخاصة التى تربطه بتجربته من جهة وبنصه من جهة ثانية؛ ومن هنا كان إحساسنا بأننا نعيش النص وجوّه وما يستتبع ذلك من تجارب المؤلف، وباقترابنا روحياً ونفسياً وطبيعة من مؤلفين عاشوا فى أزمان وأماكن بعيدة عنا أكثر من إحساسنا بمثل هذا الاقتراب من أناس هم على قاب قوسين أو أدنى منا، بالدلالة المادية لهذا الاقتراب، ولذا ما عاد غريبًا أن نجد مفكراً كفاجيه يقول: «إنى لأشعر أنى أقرب إلى شيشرون منى إلى جارى المهندس»، وأن يجد آخر أن شكسبير أقرب إليه من زملاء له فى العمل. إن هذا الإحساس بالأنا الذى ينتقل إلينا عبر (أنا) المؤلف فى النص هو إذن لدليل نجاح وتوفيق فى تجسيد المؤلف لتجربته من جهة، ودليل على تجسيد روح المبدع وسماته فى نصه من جهة ثانية، ومن هنا لا يكون إقحاماً إذا ما لجأنا، من أجل مزيد من الفهم والتدليل على صحة فهمنا أو للمساعدة فى حل بعض (شفرات) النص أو المؤلف، أو من أجل استكناه فلسفته أو ربما لتنظير بعض استنتاجاتنا، بل وحتى من أجل مزيد من الاستمتاع والتحسس الجمالى، نقول لا يكون إقحاماً إذا ما لجأنا، من أجل ذلك كله، إلى المؤلف، كما لا يكون مبرراً إماتته، أو صم آذاننا عن همساته التى تتسلل إلينا من بين سطور النص، بل وحتى من

خارجه أحياناً. أفليس جميلا وأكثر بعثاً للاستمتاع، ونحن نقرأ الكوميديا الإلهية، أن نعرف شيئاً عن حياة دانتى وحبه لبياتريش التى تمارس تأثيرها فى بعض فصول الكوميديا، وأن نعرف شيئاً عن جميل بثينة وحبه ونحن نقرأ عذرياته؟ ومع هذا فنحن لا نجد خيراً أيضاً فى أن نقرأ نصاً بمعزل عن صاحبه، إذا ما كان هذا النص مستغنياً عنه، أو لنقل منغلقاً - إن صح التعبير - أو إذا ما شاء القارئ أو الناقد ذلك، وإن كنا نرى ذلك أمراً صعب التحقيق تحقيقاً تاماً، وحتى حين نفعل ذلك ضمناً ونحن نقرأ نصوصاً مجهولة المؤلف فإننا نسعى من حيث ندرى أو لا ندرى إلى البحث عن مؤلفيها بين سطورها، وإنى لأجد نفسى ميالاً، وأنا أقرأ (ألف ليلة وليلة) مثلاً، إلى أن أجد (مؤلفها) متجسداً فى ما أسمته الليالى ضمناً (شهرزاد). وشىء من هذا يمكن أن يقال عن أعمال أخرى مثل (ملحمة جلجامش)، إذ نجد مؤلفها متجسداً فى شخصية العراقى القديم الذى تلبسه، فى بعض مراحل مدنيته، همّ الحياة والوجود والبحث عن سر الخلود.

القارئ والمؤلف

إن ما سبق ذكره أو الحديث عنه لا يتناقض - وإن بدا مختلفاً إلى حد ما - مع القول بعدم ثبات معنى واحد أو فهم واحد أو دلالة واحدة لنص بعينه عبر الزمن أو لدى قراء مختلفين - وبين هؤلاء القراء نقاد بالطبع - وعدم ثبات المعنى الواحد هذا لا يتناقض بدوره مع حضور المؤلف، ذلك أنه يحضر بأشكال مختلفة أو لنقل بأبعاد متعددة تختلف باختلاف زوايا نظر القراء إلى النص، وفى ضوء الظروف والنظريات المختلفة، ليمنح هذا النص بذلك كلا منهم ما لا يمنحه لآخر - وهى معطيات كلها موجودة فيه أصلاً، وهى ذات جذر واحد يعود ببذرته إلى المؤلف متمثلا فى تجربته، بأشكالها المختلفة، وصدق هذه التجربة من جهة، وتألق التجويد الإبداعى أو الفنى للتعبير عن هذه التجربة وتجسدها فى أبعاد ومستويات مختلفة من جهة ثانية. ويأتى متساوقاً مع هذا قول رينيه ويليك «عندما نرجع المرة بعد المرة إلى عمل قائلين إننا (نرى فيه أشياء جديدة كل مرة) فإننا فى العادة لا نعنى أننا نرى المزيد من الأشياء من النوع نفسه، وإنما مستويات جديدة من المعانى، وأنماطاً جديدة من الترابط»(٦)، وبالتالى فإن ذلك يؤكد ضمناً على أن القارئ حين يستكشف هذا فإنما هو يكشف عن أشياء زرعها المؤلف فى نصه - ولنسمها معانى أو مستويات أو أبعاداً... وهى تعتمد، من جهة أو أخرى على شخصيته. ومن هنا، وإذ يقول ويليك نفسه: «وقد حدثت فى السنوات الأخيرة ردة سليمة تقر بأن دراسة الأدب يجب أن تركز أولا وقبل كل شىء على الأعمال الفنية الفعلية ذاتها»(٧)، فإنه يقر أيضاً بفائدة شخصية المؤلف وحياته فيقول: «فبعد كل شىء، نجد أن الأعمال الأدبية ذاتها هى التى تسوغ كل اهتمام تبديه بحياة الأديب وبمحيطه الاجتماعى وبعملية التأليف الأدبى كلها»(٨).

وعلى أية حال نحن لا نذهب مذهب بعض النقاد فى العالم، فى اعتماد حياة المؤلف ودقائق شخصياته، كما فعل الناقد الفرنسى سانت بوف فى القرن الماضى، إذ كان «يعتمد، فى ذلك، على الملحوظات الدقيقة فى حياة المؤلف ليتبين أى نوع من الناس هو، وأثر حالته الطبيعية أو المرضية ودلالة الصور التى يستعملها على استخدامه لحواسه وقواه»(٩).

إذن نحن مهما حاولنا أن نناور فى تعبيراتنا ونتمقها لعزل النص عن مؤلفه فإننا نخرج بنتيجة مصطنعة، تبقى مقبولة - إن قبلت فعلا - بحدودها النظرية فقط، بينما يبقى المؤلف يلاحق الذين يهربون منه، مهما توهموا موته، بسمات شخصيته وذاتيته وروحه وسمات فنه، وبمفاتيحه (شفراته) التى يهمس بها إليهم من بين سطور نصه لتفتح لهم بعض (مغاليق) هذا النص، أو لنقل - للدقة - لتساعدهم فى هذا الفتح، دون أن يعنى ذلك أن يكون هناك إلحاح وإقحام لهذه المفاتيح للأخذ بها، بل تبقى للقارئ حتماً أبعاد، قد تكبر أو تصغر، من الحرية للنظر إلى النص ومحاولة فهمه أو تحليله باستحضار المؤلف أو بمعزل عنه، ولا نقل بإماتته بالطبع، «يظل هو مصدر المعنى والدلالة، إلا أن ذلك لا يمنعنا من فهم رؤيا المؤلف ورؤياه لإضاءة النص كلما كان ذلك ضرورياً، فيبقى صحيحاً إذن القول أن روعة العمل تكمن فيما يبدعه مؤلفه فيه من تجارب ومعانٍ وأبعادٍ ومستويات، وفيما يوحى به؛ بعبارة أخرى فيما يمتلكه من «خاصية تعدد المعانى والقيم»(١٠). وفى شخصية المتلقى أو زاوية نظره إلى النص. ومرة أخرى نؤكد على أنه حين يقول امرؤ بالفصل - وأعنى الفصل المطلق الذى يقول به أصحاب مفهوم (موت المؤلف) - فإنه ليقتصر على النظرية والتنظير وبمعزل عن الحقل التطبيقى، نعنى النص، أما إذا ما راح يحرث فى هذا الحقل فى محاولة إثبات غرسه، فإنه يجد نفسه، صراحة أو ضمناً، يسعى إلى تلمس لمسات المؤلف والتنقيب عن بعض مفاتيح النص لديه. فإذ يقول جبرا إبراهيم جبرا - فى ينابيع الرؤيا - مثلاً: «أنا أفصل العمل الفنى نهائياً عن حياة الفنان، أنا أؤثر أن أدرس ديوان شعر مثلاً، دون أن أعرف شيئاً عن حياة الشاعر الذى كتب هذه القصائد... العمل الفنى فى النهاية يقف على قدميه مستقلاً عن صانعه»(١١)، فإن الناقد نفسه لا

يستطيع، فى تناوله لعديد من الأعمال الشعرية والنثرية إلا أن يتجاوز هذا (الإلزام) كما فعل فى كتابه (الرحلة الثامنة) حين درس شعر **عبدالرحيم محمود**[١٢]، ومثل جبرا يفعل آخرون بلا شك.

ما أردنا الوصول إليه وتقريره هو أن مفهوم (موت المؤلف قد أريد به خلق أو اختلاق منهج أو اتجاه أو نظرية لم يراع فيها كثيراً وعملياً الجانب التطبيقى. إن وضع نظرية أو فرضية أو إيحاء موقف أو منهج لا يعنى، بدون التطبيق العملى، أن يكون صحيحاً مهما كانت أسسه المقدمة والمنطلق منها وتبريرات وضعه وطروحاته منطقية ومقنعة ذهنيًا، فالصحة والخطأ، والدقة أو عدمها لا تتبين، بالطبع، إلا فى ساحة التطبيق ولذا ليس غريبًا أن يبدو رأى بارت بأن «الكتابة قضاء على كل صوت»، عند محاولة التطبيق، وهمًا، إذ لا نجد له تجسيداً فى هذا الجانب إلا بحدود ضيقة جداً. وهذا لا يعنى بدوره أن استحضار المؤلف هو وسيلتنا لفهم النص، بل يعنى ـ كما قلنا سابقاً ـ أن يبقى للمؤلف وجود، يكبر أو يصغر، تبعًا لطبيعة النص ونظرتنا إليه، وإن اختفى فى فئة محدودة العدد من النصوص.

الناقد والمؤلف

وثمة تساؤل يبدو منسيًا يبرز فى جانب آخر من الموضوع، وهو: أليس للمبررات أو الأسباب أو الطروحات التى يقدم بها النقاد ومنظرو مفهوم (موت المؤلف) ويدعمونه بها أن تكون هى نفسها أداة للدعوة لما يمكن أن نسميه (موت الناقد) أيضاً، كونه عاملا خارجياً، وإنه فى دخوله النص مفسراً ومحللا ومنظراً ومعبراً عن فهمه هو يلغى مقولة «موضوعية النص وانقطاعه عن مبدعه»؟. إن هذا التناقض الذى يخلقه هؤلاء النقاد والمنظرون إنما يلغى جوهر طرحهم وفلسفته أو يضعفه ويوجب، فى أقل تقدير، التخلى عن التطرف فيه، ولا نريد أن نقول إنه يوجب (إماتة) نظريتهم كاملة بالطبع، لأن النص يبقى ـ رجوعاً إلى قول ويليك السابق الذكر ـ هو مركز اهتمام الناقد، وتبقى «سلطة النص هى أعلى السلطات المحيطة بالإبداع»، كما إننا لا نقول بالصح والخطأ فى الأدب؛ فكما يقول دونالد هول فى كتابه المنهجى القيم (قراء الأدب): «يجب الإقرار بأن الأدب شىء لا يتميز أو يتصف بالدقة، وأن (الحقائق) التى يقدمها لا يمكن التحقق منها عمليًا بسهولة... ولكن هذا لا يعنى، على أية حال، أنه ـ أى الأدب ـ يعنى أى شىء، يمكن لشخص أن يجده أو يراه فيه. فمع أن الآراء المختلفة والتى يمكن الدفاع عنها موجودة وشائعة فيه، فإن الخطأ فى ذلك يبدو حتى أكثر شيوعًا... ولذا فالناس يقرءون العمل الأدبى نفسه باستجابات مختلفة... والفن الأدبى يؤكد أحيانًا على شيئين متناقضين كونهما صحيحين، لأنهما كذلك فعلا»[١٣].

الناقد والقارئ والنص

من هنا ما كان لنا أن ننظر إلى الأدب نقدياً بالنظرة نفسها، إذ بناءً على ذلك «ليس فى تناول المشكلات الأدبية طريقة مفردة يقال هى (الطريقة الصحيحة)، وليس هناك منحى واحد «إذا سلكه الناقد إلى الآثار الأدبية أفضى إلى كل الحقائق المهمة حولها»[١٤]، على حد تعبير ديڤيد ديتشس. بعبارة أخرى نحن إذ نقر بحضور المؤلف والناقد: «لا ننفى إطلاقاً القول بأن النص هو الذى يتكلم، إذ لا يمكن للمؤلف أن يحضر إلا من خلال النص، كما ليس للناقد أن يأتى بشىء أو رأى ـ سواء رجع إلى المؤلف أم لم يرجع ـ إلا من خلال ما فى النص أيضاً، يبقى أن هذا الناقد أو ذاك قد يرى ويرينا نحن القراء معه ما لا نراه، وذلك بالتنوير الذى يمارسه مع النص من خلال أدواته التى يكتسبها بموهبته ودراسته وتجربته. إذن ليس للمؤلف والناقد أن يوحيا أو يفرضا شيئًا ليس فى النص، بل هما يسلطان الضوء على جوانب أو أبعاد أو مستويات قد لا نراها فيه. وأن ترى أجيال أو فئات مختلفة من القراء مالا يراه غيرها يقع ضمن هذا (الكشف)، بمعنى أنها ترى ما هو موجود ولكن لم يسلط ضوء خارجى ـ من مؤلف أو ناقد أو قارئ ـ عليه من قبل. وبالطبع إن استمرار مثل هذه الاكتشافات لعطاءات النص يعنى غناه وحيويته وقدرة منشئه على منحه أبعاداً أو مستويات أو معانى متوالدة. ولذا ليس غريبًا أننا ما زلنا نرى الجديد فى أعمال شكسبير مما يكشفه لنا النقاد ويقدمه معدو مسرحياته ومخرجوها، وديمومة هذه الاكتشافات إنما هى سر من أسرار حياة النص الشكسبيرى كما أنها سر عبقرية شكسبير. وهذا بدوره لا ينفى أثر متلقى النص أو ناقده؛ فلطريقة التلقى ولزاوية النظر وللمنطلق الذى ينطلق منه هذا المتلقى فكرياً أو فنيًا أو عقليًا قبل قراءة النص أو أثناء قراءته أثرها فى رؤية ما لا يراه غيره.

ضمن هذا الجانب تقريبًا، يقول **عزالدين إسماعيل**: «ليس هناك قصيدة واحدة قد ثبت معناها عبرالزمن، بل يتغير هذا المعنى على الدوام، لا لأن القصيدة اختلفت ـ فشكلها الكتابى يظل فى الأغلب ثابتًا ـ بل لأن قراءها أنفسهم ـ اختلفوا»[١٥]. ونحن نقول هنا إن هذا المعنى يتغير لأن زوايا النظر إليها تختلف، كما أن منطلقات القراء تختلف، وبالتالى يمكن أن يرى هؤلاء القراء ما لا يراه غيرهم مما هو مضمن أصلا فى النص أو موحى به، أى، بمعنى آخر، مما يضمنه المؤلف فيه أو يوحى به. وهذا لا

يكون دليلا على غياب المؤلف أو موته، بدليل أن بعض هؤلاء القراء يتهيأ لهم أن يروا فى النص ما لم يره غيرهم، لأنهم يرجعون، من جملة ما يرجعون إليه، إلى المؤلف ويستعينون ببعض جوانب شخصيته أو دقائق حياته مما قد تشكل إضاءات للنص.

يبقى صحيحاً القول، أأحيينا المؤلف أم أمتناه، أأبقينا على الناقد أم غيبناه، أو لنقل أأبقينا على قارئ نستأنس برأيه ونحن نقرأ النص أم لم نبق عليه، إن القارئ هو الذى يحس ويشعر بما فى النص ويراه ـ وهذه حقيقة لا نتجاوزها ـ ولكن أنى له أن يرى ما ليس فى النص ظاهراً أو مضمناً أو موحى به؛ بعبارة أخرى أنى له أن يرى ما لم يأت المؤلف به أو بأسسه أو موحياته؟

إن المؤلف، فى كل الأحوال، موجود، إن لم يكن بصراحة كلماته فبروحه وموحياته وربما بالرغبة التى تتلبس القارئ أحياناً للبحث عنه خيالا أو حياة أو رأيا خلف الكلمات التى يقرؤها، وذلك ما يمنح هذا المؤلف حياة تتجاوز حياته الحقيقية، وتدوم دوام النص الذى يؤلفه؛ ولا يمكن لناقد أو قارئ أن يمحوها ما دام هذا النص موجوداً، فهى هناك ملتصقة به وتبرز كلما نظرنا إليه. ■

الهوامش والمصادر

(١) ديفيد ديتشس؛ مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، دار صادر، بيروت ١٩٦٧، ص ٥٩٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٩٩.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا؛ ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩، ص ٧١.

(٤) عزالدين إسماعيل؛ الخطاب الشعرى، الجمهورية البغدادية ٢٨/١١/١٩٨٧.

(٥) المصدر السابق.

(٦) أوستن وارين ورينيه ويليك؛ نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢، ص ٣٢٠.

(٧) المصدر السابق، ص ١٨٠.

(٨) المصدر السابق، ص ١٧٩.

(٩) محمد غنيمى هلال؛ الأدب المقارن، القاهرة ١٩٦٣، ص ٤٩. وانظر: Rene Wellek; A History of Modern Criticism 1750 - 1950, Great Britain 1981, VOL 1, p p 337 - 338.

(١٠) وارين ويليك؛ المصدر السابق، ص ٣٢٠.

(١١) جبرا إبراهيم جبرا؛ المصدر السابق، ص ٧٣.

(١٢) انظر جبرا إبراهيم جبرا؛ الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩ ص ٢٩ ـ ٣٣

(١٣) Donald Hall; To Read Literature, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1983, p p vi

(١٤) ديفيد ديتشس؛ المصدر السابق، ص ٥٩٧.

(١٥) عزالدين إسماعيل؛ المصدر السابق.

الإيمان والحق في الحياة

أحمد صبحي منصور

دراسة تبين الخط الفاصل بين ماهية الإسلام وماهية الإرهاب من خلال البحث فى معنى كلمة الإيمان، وتخلص فى النهاية إلى تأكيد حرية العقيدة.

قـ ● نحن أحوج ماتكون إلى تحديد المفاهيم.

وتحديد المفاهيم هو البداية الحقيقية لأى إصلاح.

ولا يمكن إصلاح مشكلتنا مع التطرف الدينى والإرهاب إلا بتحديد المفاهيم..

ومن حسن الحظ أن معنا القرآن الكريم الذى يمكن من خلاله تحديد المفاهيم والبدء فى الإصلاح..

● ومثلا فإننا حين نحدد مفاهيم الإسلام والإيمان نعرف حق الإنسان فى الحياة وحقه فى اختيار عقيدته كيف يشاء دون ضغط أو إرهاب..

ماهية الإيمان

● أصل كلمة الإيمان ثلاثة حروف «أ. م ـن». أى أن الإيمان من الأمن..

وإلى هذا يشير قوله تعالى «الذين آمنوا ولم يلبسوا إيمانهم بظلم أولئك لهم الأمن وهم مهتدون». «الأنعام: ٨١».

فالذين آمنوا (بالله) وآمنوا للناس (أى أمنهم الناس) فلم يخلط إيمانهم بظلم، يستحقون (الأمن) عند الله، لأن الجزاء من جنس العمل..

● ولذلك فكلمة الإيمان لها استعمالان فى اللغة العربية وفى القرآن الكريم أيضاً.. «آمن بـ» أى اعتقد.. ويأتى ذلك فى الإيمان بالله ورسله وما نزل به الكتاب السماوى.

وآمن لـ بمعنى وثق واطمأن وشعر بالأمن.. ويأتى ذلك فى التعامل مع الناس.. ومعناه أن الذى (يؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله) يؤمن للناس، أى يثق بهم ويأمنوا جانبه، ولايكون مصدر خطر لهم ما داموا مثله مؤمنين آمنين مسالمين.. وفى ذلك يقول تعالى **«ومنهم الذين يؤذون النبى ويقولون هو أذن قل أذن خير لكم يؤمن بالله ويؤمن للمؤمنين»**. «التوبة»: «٦١».

كان المنافقون يتهمون النبى بأنه «أذن»، أى يعطى أذنه للناس يصدقهم ويثق بهم، ورد القرآن يدافع عن النبى بأنه أذن خير لأنه (يؤمن بالله) أى يعتقد فى الله تعالى إلهاً لاشريك له - و(يؤمن للمؤمنين) أى يثق بالمؤمنين. ويطمئن لهم ويأمن جانبهم.. إذن جاء فى الآية معنى (آمن بـ) ومعنى (آمن لـ).. ووضح أن الإيمان من الاعتقاد إذا كان إيماناً بالله، ومن الأمن إذا كان تعاملا مع البشر..

وقد استعمل القرآن الكريم معنى الإيمان بالله ورسله - أى الإيمان بمعنى الاعتقاد كثيراً جداً.. ولكنه أيضاً استعمل (الإيمان لـ) بمعنى الوثوق والاطمئنان والأمن كثيراً أيضاً، فى الأمور الخاصة بالتعامل بين البشر..

- فى قصة نوح قال له المستكبرون الكافرون: **«أنؤمن لك واتبعك الأرذلون»** «الشعراء»: «١١١». أى كيف نثق بك ونطمئن إليك ونأمن جانبك وأصحابك من الفقراء المطحونين؟ ومن الطبيعى أن يخشوا على ثرواتهم مما يتخيلونه من طمع الفقراء فيهم.

- فى قصة إبراهيم حين ترك أباه وقومه فى العراق وهاجر إلى الشام، وثق به لوط وتبعه وهاجر معه. وفى ذلك يقول القرآن **«فآمن له لوط»**: «العنكبوت»: «٢٦».

- فى قصة يوسف حين ألقوا أخاهم يوسف فى الجب، رجعوا إلى أبيهم يخبرونه كذباً بأن الذئب أكله، ويقولون لأبيهم يعقوب، **«وماأنت بمؤمن لنا ولو كنا صادقين»**: «يوسف»: «١٧». أى لست تصدقنا وتثق بنا حتى لوكنا صادقين..

وفى قصة موسى استشهادات عديدة يبعثها عدم الثقة المتبادل بين آل فرعون وبنى إسرائيل، وبين الجميع وموسى.. وذلك بسبب عنف الاضطهاد الفرعونى وتوقع الغدر والتجسس.. ونكتفى ببعض الأمثلة التى جاء فيها استعمال «آمن لـ».

فموسى حين جاء إلى آل فرعون وهو يعرف جرأتهم على سفك الدماء قال **«وإن لم تؤمنوا لى فاعتزلون»**: «الدخان»: «٢١». يعنى إن لم تثقوا بى وتأمنوا جانبى فدعونى وشأنى واعتزلون..

وقوم فرعون من جانبهم لم يأمنوا لموسى، لأنه ينتمى إلى الطبقة المضطهدة **«فقالوا أنؤمن لبشرين مثلنا وقومهما لنا عابدون»**. «المؤمنون»: «٤٧». كيف نثق باثنين من البشر هما موسى وهارون وهما لايدعيان الألوهية، ثم إن قومهما مرغمون على عبادتنا؟

- وبعد أن سلط الله عليهم الجراد والقمل والضفادع والدم والطوفان.. فلم يرجعوا عن عنادهم، سلط عليهم الرِّجز، فقالوا لموسى **«لئن كشفت عنا الرِّجز لنؤمنن لك»** «الأعراف»: «١٣٤»، أى لنثقنّ بك.

- والاضطهاد الفرعونى لبنى إسرائيل جعل أغلبيتهم لايثقون بموسى ولايطمئنون إليه. يقول تعالى: **«فما آمن لموسى إلا ذرية من قومه على خوف من فرعون وملإيهم أن يفتنهم وإن فرعون لعالٍ فى الأرض وإنه لمن المسرفين»**. «يونس»: «٨٣».

فما أمن لموسى أى ماوثق واطمأن لموسى إلا ذرية من قومه..

- وبعد أن أنجاهم الله من فرعون رجعوا إلى عبادة الأصنام والعجل، وكذبوا بالوحى الذى ينزل على موسى وطلبوا أن يروا الله جهرة: حتى يثقوا بموسى **«وإذ قلتم ياموسى لن نؤمن لك حتى نرى الله جهرة»** «البقرة»: «٥٥».

- وحمل اليهود الشكوك نفسها وعدم الاطمئنان للغير وتوقع الشر منه. وحكى القرآن مقالتهم: **«ولاتؤمنوا إلا لمن تبع دينكم»**: «آل عمران»: «٧٣». أى لاتطمئنوا ولا تثقوا إلا لمن كان يهوديا على دينكم..

ولذلك يقول الله تعالى للمؤمنين: **«أفتطمعون أن يؤمنوا لكم»** «البقرة»: «٧٥»، أى أتطمعون أن يثقوا بكم ويأمنوا جانبكم؟

- وفى المدينة كان هناك تعاون بين اليهود والمنافقين ضد المؤمنين..

- وكان المنافقون يتآمرون على المؤمنين ثم يستديرون يقسمون لهم بأغلظ الأيمان على الولاء والمحبة، وينزل القرآن يخبر بتآمرهم، ويأمر المؤمنين بالإعراض عنهم وعدم قبول اعتذارهم الكاذب فى الوقت نفسه **«قل لاتعتذروا لن نؤمن لكم قد نبأنا الله من أخباركم»** «التوبة»: «٩٤».

وكان من تآمرهم إشاعة الأكاذيب عن النبى، ومنها أنه يعطى أذنه للمؤمنين يستشيرهم.. فنزل قوله تعالى: **«قل أذن خير لكم يؤمن بالله ويؤمن للمؤمنين»**: «التوبة: ٦١».

ونخلص من ذلك إلى أن الإيمان له جانبان معاً: إيمان بالله تعالى وكتبه ورسله وإيمان للناس، بمعنى أن يأمن الناس وأن يأمنه الناس. والذى يحقق الإيمان بشقيه يحوز الأمن فى الآخرة عند الله **«الذين آمنوا ولم يلبسوا إيمانهم بظلم أولئك لهم الأمن وهم مهتدون»**. «الأنعام: ٨١».

يقول تعالى عن أمنهم يوم القيامة **«وهم من فزع يومئذ آمنون»**: «النمل ٨٩» **«وهم فى الغرفات آمنون»** سبأ ٣٧» أى فى الجنة ويقول: **«يدعون فيها بكل فاكهة آمنين»** «الدخان: ٥٥» ويقال لهم عند دخولها: **«ادخلوها بسلام آمنين»**: الحجر: ٤٦».

أما الذى يخلط إيمانه بالله بظلم البشر وإيذائهم فليس له فى الأمن نصيب، ولن يجد له نصيرا يدافع عنه أمام الله تعالى، واليوم الآخر، وعد حق لا مجال فيه للأمانى وأحلام الشفاعات والوساطات، يقول تعالى يحذر الناس جميعا: **«ليس بأمانيكم ولا أمانى أهل الكتاب، من يعمل سوءاً يجز به ولايجد له من دون الله ولياً ولا نصيراً»**، وتقول الآية التالية: **«ومن يعمل من الصالحات من ذكر أو أنثى وهو مؤمن فأولئك يدخلون الجنة ولا يظلمون نقيراً»** «النساء: ١٢٣، ١٢٤».

فالذى يعمل صالحاً من الرجال والنساء من أى جنس بشرى، ويؤمن بالله وحده لا شريك له وبما أنزل الله فى الكتاب والكتب السماوية، ويأمنه الناس فذلك مصيره الجنة طالما لم يختلط إيمانه بظلم..

ماهية الإسلام

وضح لنا المفهوم القرآنى للإيمان وهو فيما يخص علاقة البشر بالله تعالى إيمان بالله أى تصديق واعتقاد، وفيما يخص علاقة البشر بالبشر هو أمن وثقة واطمئنان.. والمفهوم القرآنى بالنسبة للإسلام هو المضمون نفسه.

فالإسلام بالنسبة لعلاقة البشر بالله استسلام وخضوع وانقياد وطاعة.. وبالنسبة لعلاقة البشر بعضهم ببعض هو سلام وسلم..

والقرآن يعبر عن استسلام الإنسان لله وخضوعه له بإسلام الوجه لله. يقول تعالى: **«ومن أحسن ديناً ممن أسلم وجهه لله وهو محسن واتبع ملة إبراهيم حنيفا»** «النساء: ١٢٥».

وإسلام الوجه لله يعنى الخضوع لله تعالى وحده والاتجاه إليه وحده، ومن أسلم لله يبقى عليه أن يكون محسنا مع الناس **«ومن أحسن ديناً ممن أسلم وجهه لله وهو محسن»** وذلك الدين هو ملة إبراهيم، وهو الدين الحق الذى جاء به الأنبياء و يتلخص فى الخضوع لله والاستسلام له وطاعته وحده، مع الإحسان للناس..

ويقول تعالى عن أوليائه فى كل زمان وفى كل طائفة: **«بلى من أسلم وجهه لله وهو محسن فله أجره عند ربه ولا خوف عليهم ولاهم يحزنون»** «البقرة ١١٢».

أى إسلام الوجه لله مع الإحسان للبشر.. ومن يفعل ذلك فهو من أولياء الله الذين لاخوف عليهم ولاهم يحزنون..

والإسلام بهذا المعنى نزلت به كل الرسالات السماوية..

ـ نوح قال لقومه: **«فإن توليتم فما سألتكم من أجر إن أجرى إلا على الله وأمرت أن أكون من المسلمين»** «يونس: ٧٢» أى أمره الله أن يكون من المسلمين.. وقالها، ليس باللغة العربية. ولكن باللغة التى كان يتكلم بها مع قومه.

ـ وإبراهيم قال له ربه: **«أسلم قال أسلمت لرب العالمين ووصى بها إبراهيم بنيه ويعقوب يابنى إن الله اصطفى لكم الدين فلا تموتن إلا وأنتم مسلمون»** «البقرة: ١٣١، ١٣٢».

أى أعلن إبراهيم إسلامه لربه ووصى بها بنيه، ووصى يعقوب أيضاً بنيه. أن يموتوا مسلمين لله وحده وجوههم.. وكان ذلك قبل ظهور اللغة العربية..

ـ وسليمان أرسل إلى بلقيس يقول: **«ألا تعلوا علىّ وأتونى مسلمين»** وفى نهاية القصة أعلنت إسلامها **«قالت ربى إنى ظلمت نفسى وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين»** «النمل ٣١، ٤٤» أى أعلنت إسلامها لله رب العالمين مع سليمان، ولم يكن ذلك الإعلان باللغة العربية..

ـ وموسى قال لقومه حين الاضطهاد الفرعونى: **«ياقوم إن كنتم آمنتم بالله فعليه توكلوا إن كنتم مسلمين»** «هود: ٨٤». وحتى فرعون حين أدركه الغرق أعلن لله إسلامه وخضوعه **«حتى إذا أدركه الغرق قال آمنت أنه لا إله إلا الذى آمنت به بنو إسرائيل وأنا من المسلمين»** «هود: ٩٠».

والحواريون قالوا لعيسى: «نحن أنصار الله آمنا بالله واشهد بأنا مسلمون.» «آل عمران: ٥٢» ولم يكن ذلك كله باللغة العربية.

ولكن كل نبى وكل قوم عبروا عن خضوعهم لله باللغة التى يتطقونها..

وجاء التعبير الأخير عن المعانى السابقة باللغة العربية، وكانت الكلمة العربية المناسبة هى الإسلام، أى الانقياد والخضوع لله وحده وبذلك أمر الله تعالى خاتم النبيين بالتمسك بالدين نفسه الذى كان عليه الأنبياء السابقون، ودين جده إبراهيم أبى الأنبياء، «قل إننى هدانى ربى إلى صراط مستقيم دينا قيما ملة إبراهيم حنيفا وما كان من المشركين قل إن صلاتى ونسكى ومحياى ومماتى لله رب العالمين لاشريك له وبذلك أمرت وأنا أول المسلمين» «الأنعام: ١٦١ - ١٦٣».

إذن لم ينزل على خاتم النبيين وحى جديد مختلف عما سبقه، وإنما هو الأمر نفسه بإسلام الوجه لله تعالى وحده وأن تكون لله وحده الصلاة والنسك والحياة والموت..

وذلك معنى قوله تعالى: «إن الدين عند الله الإسلام: آل عمران: ١٩» أى أن الدين الحق عند الله وبمقاييس رب العزة هو الخضوع له وطاعته والانقياد له وحده.. والذى لا يقبل الخضوع لله وحده ويرتضى غير ذلك دينا فلن يقبله الله منه يوم القيامة وسيكون يومئذ من الخاسرين، وماسبق جميعه يتلخص فى قوله تعالى «قل آمنا بالله وما أنزل علينا وما أنزل على إبراهيم وإسماعيل وإسحق ويعقوب والأسباط وما أوتى موسى وعيسى والنبيون من ربهم، لانفرق بين أحد منهم، ونحن له مسلمون» «ومن يبتغ غير الإسلام دينا فلن يقبل منه وهو فى الآخرة من الخاسرين» «آل عمران ٨٤، ٨٥» «ونحن له مسلمون» أى له وحده خاضعون مستسلمون.. ولذلك لانفرق بين أحد من الرسل، ونؤمن بكل الرسالات وكل الرسل.. وذلك معنى الإسلام فى التعامل مع الله تعالى..

أما الإسلام فى التعامل مع البشر فهو سلام وسلم وعدم اعتداء.

كان الأعراب البدو حول المدينة - فى أغلبهم - أشد الناس كفراً وأشدهم نفاقاً كانوا يعلنون إيمانهم بالله، مع خضوعهم السياسى لدولة الرسول فى المدينة، يقول تعالى «قالت الأعراب آمنا قل لم تؤمنوا. ولكن قولوا أسلمنا، ولما يدخل الإيمان فى قلوبكم» «الحجرات: ١٤» قالوا آمنا بالله، ورد عليهم الله الذى يعلم خائنة الأعين وماتخفى الصدور «لم تؤمنوا» «ولكن قولوا أسلمنا» أى خضعنا خضوعاً ظاهرياً للدولة.. أما الإيمان الحقيقى بالله فلم يدخل قلوبهم بعد..

إذن فللإسلام معنيان فى العلاقة مع الله، فالإسلام هو الخضوع لله تعالى والانقياد له وطاعته وفى العلاقة مع الناس هو السلام والسلم وعدم الاعتداء..

والمسلم الذى يلتزم بمفهوم الإسلام فى علاقته بالله وبالناس يكون من حظه دخول الجنة التى اشتق اسمها دار السلام من السلم والسلام والإسلام «لهم دار السلام عند ربهم وهو وليهم بما كانوا يعملون» «الأنعام: ١٢٧» وحين يدخلونها تقول لهم الملائكة «ادخلوها بسلام آمنين» «الحجرات: ٤٦» وتحييهم الملائكة بالسلام «والملائكة يدخلون عليهم من كل باب سلام عليكم بما صبرتم فنعم عقبى الدار» الرعد ٢٣، ٢٤».

والمستفاد من ذلك أن المؤمن هو نفسه المسلم فى تعامله مع الله يؤمن بالله وحده ويسلم وجهه لله وحده، وفى تعامله مع الناس يأمنه الناس ويسالم الناس ومصيره الجنة حيث يلقى جزاءً من العمل نفسه، يكون فى الجنة آمنا يتمتع فيها بالسلام وهى له دار السلام..

الإيمان والإسلام والحق فى الحياة وفى الاعتقاد

يقول تعالى: «وماكان لمؤمن أن يقتل مؤمنا إلا خطأ.» «النساء: ٩٢».

أى أنه لايتصور أن يقوم مؤمن بقتل مؤمن إلا على سبيل الخطأ غير المقصود والسؤال هنا: لماذا؟

لأن المؤمن هنا يعنى من آمن بالله ورسله وكتبه وآمن للناس وأمنه الناس.. فالمؤمن يؤمن بالله وينشر الأمن بين الناس ومن كان هذا شأنه فلا يمكن أن يقتل إنساناً مؤمناً مثله إلا على سبيل الخطأ..

والسؤال التالى: فماذا إذا أخطأ مؤمن فقتل مؤمناً بريئاً. هل نحكم عليه بالقصاص؟ القرآن يفرض كفارة ودِيَّة.. يقول تعالى: «وما كان لمؤمن أن يقتل مؤمنا إلا خطأ، ومن قتل مؤمنا خطأ فتحرير رقبة مؤمنة ودِيَّة مسلمة إلى أهله..» ثم تأتى الآية بتفصيلات تشريعية فى الموضوع..

والسؤال التالى: فماذا لو تعمد شخص قتل مؤمن برىء؟

الآية التالية تبين مصيره فى الآخرة «ومن يقتل مؤمنا متعمداً فجزاؤه جهنم خالداً فيها وغضب الله عليه

ولعنه وأعد له عذابا عظيما»: «النساء ٩٣».

إذن بالإضافة للقصاص والحكم عليه بالقتل فإن جهنم تنتظره بالخلود فيها مع اللعنة وغضب الله عليه والعذاب العظيم...

ثم السؤال المهم: من هو المؤمن الذى يحرص القرآن على حقه فى الحياة كل هذا الحرص؟ هل هو الذى يؤمن بما تؤمن به؟ أم ينطبق على الآخرين ممن يخالفونك فى المذهب والمعتقد والدين؟

هل المؤمن المقصود بالآية «**ومن يقتل مؤمنا متعمداً**..» هو الذى يؤمن بالله ورسله وكتبه؟ وإذا كان ذلك هو المقصود، فكيف لنا أن نعرف حقيقة إيمانه وذلك غيب؟ ولا يعلم الغيب إلا الله. والله تعالى حين ينزل تشريعاً يتطلب تطبيق البشر له فإن ذلك التشريع يكون تطبيقه فى إمكانات البشر، وليس فى إمكانات البشر الحكم على القلوب والشق عما فى الصدور.. إذن فالمؤمن هنا لايعنى المؤمن بالله ورسله، لايعنى الإيمان الاعتقادى القلبى.. ولكن يعنى الإيمان السلوكى أو الإيمان بمفهوم التعامل مع البشر.. أى ذلك المؤمن الآمن الذى لايعتدى على أحد والذى يطمئن إليه الناس ويثقون به، وذلك المؤمن - من الأمن - هو الذى إذا قتله شخص فجزاؤه جهنم خالداً فيها وغضب الله عليه ولعنه وأعدّ له عذاباً عظيماً..

وليس ذلك مجرد اجتهاد قائم على فهم النصوص القرآنية..

بل إن الآية التالية هى التى تؤكد ذلك..

تقول الآية التالية: «**يا أيها الذين آمنوا إذا ضربتم فى سبيل الله فتبينوا ولا تقولوا لمن ألقى إليكم السلام لست مؤمنا تبتغون عرض الحياة الدنيا. فعند الله مغانم كثيرة، كذلك كنتم من قبل فمنّ الله عليكم فتبينوا أن الله كان بما تعملون خبيرا**: النساء ٩٤».

فالآية الكريمة تتحدث عن الحرب وضرورة أن يتبين المجاهدون عدوهم عند القتال حتى لايقعوا فى جريمة قتل مؤمن آمن مسالم وتحديد المؤمن الآمن المسالم هو إلقاء السلام، فإذا قال أثناء الحرب «السلام عليكم» فلا يقال له: «لست مؤمناً» لأنه متى قالها فهو مؤمن..

أما ما يضم عليه جوانح قلبه فذلك مرجعه إلى الله يوم القيامة.. وهنا تكون علاقته هى الإيمانية بالله.. بعد أن اتضح أن علاقته الإيمانية بنا وبغيرنا من البشر تكون فى إطار الأمن والأمان والسلم والسلام وعدم الاعتداء..

وعليه فإن كلمة مؤمن بالنسبة لعلاقات البشر تضم فى داخلها كل مؤمن بغض النظر عن طبيعة إيمانه. والمهم أنه فى الظاهر مؤمن، بمعنى، أنه يأمنه الناس ويثقون به، ويطمئنون إليه بسبب أنه مسالم ينشر السلام ولا يعتدى على أحد..

هذا المؤمن يعتبر قتله جريمة عظمى تستحق عند الله تعالى الخلود فى جهنم مع العذاب العظيم واللعنة والغضب من رب العزة جل وعلا.

● ذلك فى حالة القتل..

وهو أيضا فى حالة القتال..

وهناك خلط آثم فى فهم موضوع القتال والجهاد فى الإسلام، مبعثه التجارة بالإسلام وخداع الناس به، والإسلام يحتاج الآن وفى كل وقت إلى من يعانى فى سبيل إظهار حقائقه، وليس محتاجاً لأولئك الذين يشترون به ثمنا قليلا..

والخلط الآثم فى آيات القتال يتم أحيانا بجهل وحينا بسوء قصد.. وفى كل الأحوال فهو يخلط بين آيات الأوامر التشريعية وآيات القواعد التشريعية وآيات المقاصد التشريعية.

فالمنهج التشريعى فى القرآن له درجات ثلاث؛ أوامر **تشريعية تحكمها قواعد تشريعية تهدف إلى مقاصد تشريعية**..

وفى موضوع القتال نجد الآتى:.

١ - **هناك آيات تشريعية فى الأمر بالقتال.**

مثل قوله تعالى: «**انفروا خفافا وثقالا وجاهدوا بأموالكم وأنفسكم فى سبيل الله**» «التوبة: ٤١». وقوله تعالى: «**واقتلوهم حيث ثقفتموهم**»، «البقرة١٩١».

٢ - وهذه الأوامر التشريعية تحكمها ضوابط وقواعد تشريعية تتمثل فى أن يكون للقتال فى الدفاع عن النفس وردّ الاعتداء، وأن يكون رد الاعتداء بمثله دون زيادة.. يقول تعالى: «**وقاتلوا فى سبيل الله الذين يقاتلونكم ولاتعتدوا إن الله لايحب المعتدين**» «البقرة: ١٩٠»، «**الشهر الحرام بالشهر الحرام، والحرمات قصاص، فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم واتقوا الله واعلموا أن الله مع المتقين**». «البقرة ١٩٤».

وما دمت أقاتل من يعتدى علىّ فإن ذلك المعتدى لن يكون مؤمنا، لأن المؤمن هو المسالم الذى لايعتدى على أحد «والذى أطمئن إليه وأثق به وأعيش إلى جانبه فى أمن..

أما أولئك الذين حاربهم الرسول فقد

قال الله تعالى فى حقهم: «لا يرقبون فى مؤمن إلاً ولا ذمة» التوبة «١٠»، «يرضونكم بأفواههم وتأبى قلوبهم» «التوبة ٨»، أى لايراعون فى أى مؤمن مسالم عهداً ولا عقداً عقدوه معه لأن من شيمتهم إكراه الغير وفتنته فى دينه. لذلك لن يكفوا عن الاعتداء عليه، وإذا أصبح قويا فمن واجبه الدفاع عن نفسه.. حتى يكون اعتناق الدين اختياراً متاحاً لكل إنسان دون فتنة فى الدين أو اضطهاد..

٣ - وهنا نصل إلى المقصد التشريعى من الجهاد والقتال.. فليس هو إجبار الناس على اعتناق الدين. وإنما هو لتقرير حرية الإنسان فى اعتناق مايشاء دون ضغط من أحد، ودون أن يضغط هو على أحد.. أو بمعنى آخر فالمقصد التشريعى من الجهاد هو منع الفتنة فى الدين.. والفتنة فى الدين تعنى الاضطهاد الدينى..

ومشركو مكة كانوا يعذبون المؤمنين لإرغامهم على الرجوع إلى الدين السابق.. وبعد الهجرة استمروا فى الحرب للغرض نفسه والله تعالى يقول: «**والفتنة أكبر من القتل ولايزالون يقاتلونكم حتى يردوكم عن دينكم إن استطاعوا**» . «البقرة ٢١٧».

والقرآن يقول عن الاضطهاد الدينى أو الفتنة «**والفتنة أكبر من القتل**» لأن القتل يعنى فناء الجسد، أما الفتنة فهى قتل للقلب والجسد والمشاعر والنفس والإرادة الحرة.. ولكل معنى جميل يتميز به الإنسان على غيره من المخلوقات فى هذا الكوكب..

ويقول تعالى: «**واقتلوهم حيث ثقفتموهم وأخرجوهم من حيث أخرجوكم والفتنة أشد من القتل**». «البقرة: ١٩١» فقد أخرجوا المسلمين من ديارهم وعملوا على فتنتهم فى دينهم، والفتنة أشد من القتل..

لذلك كان المقصد والهدف التشريعى من القتال هو منع الاضطهاد أو الفتنة فى الدين، يقول تعالى عن المشركين «**فإن انتهوا فإن الله غفور رحيم، وقاتلوهم حتى لاتكون فتنة ويكون الدين لله، فإن انتهوا فلا عدوان إلا على الظالمين**» . «البقرة ١٩٢ - ١٩٣».

يعنى أن المشركين إذا انتهوا عن الاعتداء وأصبحوا مسالمين فإن الله غفور رحيم.. وفى حالة استمرارهم فى الفتنة واضطهاد الغير، يقول تعالى للمؤمنين قاتلوهم حتى لاتكون فتنة فى الدين ويكون الدين كله لله، من شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر، وللدين يوم هو يوم الدين، يأتى فيه الناس جميعا أمام الله يوم القيامة فيحاسبهم على ما أعطاهم من حرية واختيار فى التمسك بالدين أو الإعراض عنه..

ويقول تعالى: «**فإن انتهوا فلا عدوان إلا على الظالمين**» يعنى إن انتهوا عن اضطهاد غيرهم وعن الاعتداء عليه بسبب دينه فقد أصبحوا مسالمين مؤمنين لاينبغى الاعتداء عليهم بل على غيرهم من الظالمين المعتدين..

● وتكرر المعنى نفسه فى قوله تعالى: «**قل للذين كفروا إن ينتهوا يغفر لهم ماقد سلف وإن يعودوا فقد مضت سنة الأولين. وقاتلوهم حتى لاتكون فتنة ويكون الدين كله لله، فإن انتهوا فإن الله بما يعملون بصير**» .«الأنفال ٣٨، ٣٩»

يعنى إذا انتهى الكافرون عن اضطهاد غيرهم فى الدين وعن محاربة الله غفر الله لهم، وإن عادوا إلى الاعتداء والظلم حاق بهم ماحدث للمشركين السابقين، ثم يأمر الله تعالى المؤمنين بأن يقاتلوهم ماداموا يعتدون لتحقيق المقصد التشريعى وهو منع الفتنة فى الدين حتى يكون الدين كله لله وحده، وهو وحده الذى يحاسب الناس على حريتهم فى اختيار الحق أو اختيار الباطل، وموعد الحساب هو يوم الدين..

● **وهناك حقائق قرآنية تؤكد ماسبق:**

١ - حرية الاختيار للبشر بين الإيمان والكفر فيما يخص عقيدتهم فى الله..

يقول تعالى: «**قل آمنوا به أو لاتؤمنوا**» . الإسراء: ١٠٧».

ويقول: «**وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر**» . «الكهف ٢٩».

ويقول للنبى: «**ولوشاء ربك لآمن من فى الأرض كلهم جميعا، أفأنت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين وما كان لنفس أن تؤمن إلا بإذن الله**» «يونس ٩٩، ١٠٠».

ويقول فى سورة مدنية «**لا إكراه فى الدين قد تبين الرشد من الغى**: البقرة ٢٥٦».

٢ - إن الله تعالى وحده هو الذى يحكم بين البشر فى اختلافاتهم العقيدية فيما يخص علاقتهم به وتصوراتهم عن ذاته وصفاته وتشريعاته ودينه.

- عن الاختلاف بين اليهود والنصارى يقول تعالى: «**فالله يحكم بينهم يوم القيامة فيما كانوا فيه يختلفون**» . «البقرة ١١٣».

- وعن الاختلاف بين طوائف بنى إسرائيل يقول تعالى: «**إن ربك يقضى**

بينهم يوم القيامة فيما كانوا فيه يختلفون» يونس ٩٣، ويقول: «إنما جعل السبت على الذين اختلفوا فيه وإن ربك ليحكم بينهم يوم القيامة فيما كانوا فيه يختلفون». «النحل ١٢٤».

ويقول لعيسى عليه السلام: «وجاعل الذين اتبعوك فوق الذين كفروا إلى يوم القيامة، ثم إلىّ مرجعكم فأحكم بينكم فيما كنتم فيه تختلفون» «آل عمران: ٥٥».

ويقول لخاتم النبيين وأتباعه وأهل الكتاب: «ولو شاء الله لجعلكم أمة واحدة ولكن ليبلوكم فى ما آتاكم فاستبقوا الخيرات إلى الله مرجعكم جميعاً فينبئكم بما كنتم فيه تختلفون». «المائدة ٤٨».

ويقول عن الذين يعبدون الأولياء: «والذين اتخذوا من دونه أولياء ما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى إن الله يحكم بينهم في ماهم فيه يختلفون». «الزمر ٣».

ويقول تعالى عن البشر جميعا: «قل اللهم فاطر السماوات والأرض عالم الغيب والشهادة أنت تحكم بين عبادك فى ماكانوا فيه يختلفون». «الزمر: ٤٦».

ويقول عن يوم القيامة والعدالة المطلقة: «ولا تكسب كل نفس إلا عليها ولاتزر وازرة وزر أخرى، ثم إلى ربكم مرجعكم فينبئكم بما كنتم فيه تختلفون». «الأنعام: ١٦٤».

٣ - وعليه فالمؤمن بالله حق الإيمان ينبغى أن يكون مؤمنا للبشر لا يظلمهم ولايضطهدهم.. وحين يدعوهم إلى مايعتبره حقاً ويتمسكون هم بما يعتبرونه حقا، فما عليه إلا أن يقول لهم يؤجل القضية إلى يوم القيامة «اعملوا على مكانتكم إنا عاملون، وانتظروا إنا منتظرون» . هود: ١٢١، ١٢٢». ويقول ما كان خاتم النبين يقوله للمشركين: «قل يجمع بيننا ربنا ثم يفتح بيننا بالحق وهو الفتاح العليم» «سبأ: ٢٦».

وحين يؤجل الحكم على نفسه والآخرين إلى الله تعالى يوم الدين فهو لاينسى أن يحتفظ لخصومه فى الرأى والعقيدة بالمشاعر الدافئة من الصفح والغفران ـ فبذلك أمر الله تعالى فى القرآن: «وإن الساعة لآتية فاصفح الصفح الجميل» الحجر ٨٥«وقيله يارب إن هؤلاء قوم لا يؤمنون عنهم وقل سلام فسوف يعلمون» «الزخرف: ٨٨، ٨٩» «قل للذين آمنوا يغفروا للذين لايرجون أيام الله ليجزى قوما بما كانوا يكسبون، من عمل صالحا فلنفسه ومن أساء فعليها ثم إلى ربكم ترجعون» «الجاثية: ١٤، ١٥» والمؤمن إذا فعل هذا يكون مؤمنا حق الإيمان بالله ومؤمنا فيما يخص تعامله مع البشر يصفح عنهم ويقول لهم سلام عليكم، يكون مؤمنا يأمنه الناس ومسالما يسلم الناس من لسانه ويده.. وهذا هو الدين الحق وماعداه تطرف وإرهاب. ■

رؤية جديدة للمعلم يعقوب

أحمد يوسف

مداخلة تكشف عن دور إحدى الشخصيات التاريخية التى ساهمت فى طرح مشروع نهضوى مصرى يعتمد فى الأساس على نبذ خرافات وأساطير العصور الوسطى، داعيا إلى تأسيس دولة مدنية، تكشف عن بصيرة نافذة وارتباط بحداثة العصر.

فالزائر لمدينة مرسيليا يشده دائماً جمال ميناثها الصغير ورائحة البحر تغلف شوارع المدينة وأزقتها بعبق جميل.

وإذا كان هذا الزائر مصرياً شدته أشياء كثيرة، ومنها لافتة إرشادية تشير إلى شارع كبير يحمل اسمًا مألوفا «بولفار سكاكينى» نعم، أحد أكبر شوارع مرسيليا يحمل اسم سكاكينى مؤسس الحى الشهير بالقاهرة والذى رحل مع الحملة الفرنسية لدى عودتها إلى فرنسا وظل بمرسيليا ومات بها، ولكن لهذا قصة قد أعود إليها مرة أخرى.

لكن سكاكينى لم يكن وحده الذى عاد مع الفرنسيين، كان هناك رجل آخر شديد السمرة ذو ملامح «صعيدية» بحتة، تختلف تمامًا عن ملامح سكاكينى ذى الأصول الأرمنية البعيدة، وبينما كانت لغة سكاكينى خليطًا من التركية والأرمنية والإيطالية والفرنسية أو ما سوف يطلق عليه لاحقًا لغة الـ «سابير» Sapir أى لغة أهل البحر المتوسط المشتركة كانت لغة هذا الصعيدى الأسمر مزيجاً من لهجة أهل جرجا ولهجة الشوام وفرنسية لابأس بها.

هذا الصعيدى الأسمر اسمه يعقوب أو يوحنا يعقوب، وربما تحولت يوحنا مع الزمن إلى «يوعلنا» ثم معلم، ومنها جاءت التسمية النهائية المعروف بها «المعلم يعقوب»، وفى الأرشيفات الفرنسية نجده فى الغالب تحت اسم Malem Jacob.

والفارق أو قل الفوارق بين الرجلين فى الأصل والتربية، بل فى العقيدة الدينية رغم أنهما ينتميان إلى المذهب الأرثوذكسى كانت هائلة، وربما كان أقل هذه الفوارق أهمية أن سكاكينى عاش حتى الثلاثينيات من القرن الماضى، بينما «المعلم يعقوب» رحل مع مطلع القرن نفسه أى عام ١٨٠١.

يالها من مصادفة غريبة أن يموت يعقوب فى العام نفسه الذى رحل الجنود الفرنسيون فيه عن مصر!

ذلك أن الرجل قد ارتبط بالحملة، ارتباطاً غريباً، وأصبحت شهرته وقدره مرتبطين بها، فإذا مارحلت عن مصر حاول اللحاق بها فإذا به لا يلحق بها بل يلحق به الموت ويختطفه أوائل ١٨٠١.

وأكبر الفوارق أهمية بين الرجلين، هو أن الأول أى سكاكينى عاش ومات مترجماً بينما الثانى عاش ومات وفى قلبه وعقله مشروع سياسى وحضارى لمصر. كيف؟

ولكن قبل أن نتناول الرجل ومشروعه بالبحث لابد من كلمة عن الذين تناولوا حياة المعلم يعقوب من قبل وعلى رأس هؤلاء لويس عوض وأنور لوقا. وكانوا جميعهم أميل إلى اعتباره بطلا قومياً بالمعنى العصرى للكلمة، ثم إن هناك كتابات أخرى لشفيق غربال ورجاء النقاش تضفى على الرجل قيمة موضوعية إنسانية أكثر منها قومية.

والواقع أن سبب عدم الدقة فى تقييم الرجل ومشروعه، هو النقص الكبير الذى يعانى منه الباحث فى المعلومات والوثائق عن حياة الرجل، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى قصر حياة الرجل نفسه (ولد عام ١٧٤٥) الذى لم يتح له إخراج مشروعه إلى حيز النور ولو حتى على الورق.

وكان أول تعريف الناس بالمعلم يعقوب عام ١٩٢١، عندما أصدر أحد أحفاد يعقوب - ويدعى جاستون حمصى - سيرة حياة المعلم يعقوب وكان يبغى منها «إرساء مجد عائلى فى إقليم البروڤانس جنوب فرنسا» على حد تعبير أنور لوقا.

وقد لاحظ القارئ بالطبع أن هذا الحفيد يحمل اسم «حمصى» ذلك أن يعقوب تزوج من امرأة شامية كاثوليكية مما أثار الكنيسة القبطية فى مصر على حد ما يقول أنور لوقا فى دراسته القيمة عن يعقوب(١).

وربما كانت هذه أول ومضات رغبته فى التغيير(٢)، بما أنه كان على اتصال مباشر ووثيق بكل بيوتات التجارة فى المتوسط من الشام وحتى إيطاليا لأنه كان يدير أملاك وأراضى سليمان بك الكاشف حاكم إقليم أسيوط آنذاك، وكان هذا الأخير أحد المتعاونين مع على بك الكبير فى تمرده على الباب العالى عام ١٧٦٧. وكانت هذه ثانى ومضات الرغبة فى التغيير أمامه وكانت حركة على بك الكبير دليلا ساطعاً على أن شيئاً ما فى مصر يتغير أو يستعد للتغيير حتى قبل قدوم الحملة الفرنسية.

وعندما اتسع نفوذ يعقوب فى أسيوط والأقاليم المجاورة، وكاد ليصبح الحاكم الحقيقى أو لنقل المدير الحقيقى لتلك المنطقة الشاسعة لأن سليمان بك ترك له إدارة كل شيء عندما اتسع هذا النفوذ ازداد اتصالة بالتجار الشوام من ناحية وتجار إيطاليا من ناحيه أخرى. وكان هؤلاء وهؤلاء على درجة هائلة لا نقول من الثقافة وإنما من الحس المعرفى والوعى بكونية الإنسانية والوعى بالعمق الحقيقى لتاريخ البحر المتوسط، فالتجارة كانت - ولاتزال على أية حال - وسيلة فعالة من وسائل نقل الثقافات.

وبدأت علاقته تسوء رويداً رويداً بالكنيسة وبالتالى بعشيرته.. أولا بسبب زواجه الثانى وثانيا لبعض تصرفاته داخل الكنيسة وثالثا لنمط الحياة الذى اتخذه لنفسه ووضح من خلاله أن للرجل ميولا دنيوية تتجاوز بكثير حدود ملته ودينه.

وعندما جاءت الومضة الثالثة فى حياته، كانت البداية لمغامرة هائلة لكن محسوبة بدقة وبذكاء، ذلك أن جيوش نابليون كانت قد دخلت القاهرة صبيحة ٢٢ يوليو ١٧٩٨ وبعدها بحوالى أسبوع أى فى الأول من أغسطس تحطم الأسطول الفرنسى كله فى أبى قير فى الموقعة الشهيرة وأصبح على نابليون المحصور والمحاصرفى مصر أن يعتمد على القدرات الذاتية للأرض والشعب فى مصر وكان قرارة بإنشاء مجلس لشورى العلماء ثم معهد مصر، ثم قراره بإنشاء شوارع وإزالة شوارع فى القاهرة وفى خضم هذه الحركة الكبيرة للإصلاح دخل يعقوب فى خدمة الحاكم الجديد، ولكن هذا الحاكم مختلف كل الاختلاف عن الحكام الذين عرفهم يعقوب من قبل.

كان يعقوب قد حاز شهرة واسعة فى مصر وخصوصاً فى الصعيد خاصة فى إدارته وإخلاصه ثم - وربما يكون الأهم - فى حذقه وقدرته على المناورة والسيطرة. وكان نابليون ينفخ كل يوم فى المصريين روح القومية المصرية فى مواجهة القومية التركية وكان بزوع فكرة الوطن والوطنية قبل فكرة الدين من أهم مازرعه نابليون فى مصر.

وربما لم يستوعب علماء الأزهر أو أغلبهم آنذاك ذلك الدرس وكان أن استوعبه يعقوب ومن لف لفه، ومن هنا نشأ فى مصر تياران أحدهما يرتكز على الدين والآخر يرتكز على قواعد حديثة مختلفة، ولابد أن نشير هنا إلى حقيقة كبرى تغيب عنا دائماً هى أنه حتى فى داخل هذين التيارين كان هناك من أساء فهم التيار الذى ينتمى إليه فنجد فى التيار الدينى الأزهرى من اعتقد أن نابليون بصدد إعادة إنشاء دولة الإسلام فى مصر

ولكن على أسس حديثة، وهناك من اعتقد أن المعلم **يعقوب** بصدد إنشاء دولة قبطية فى مصر بالتعاون مع الفرنسيين. وحقيقة الأمر أن الرجل - وكان قد دخل فى علاقة حميمة جداً مع الجنرال **ديسكس** غازى الصعيد عام ١٧٩٨ - قد توطدت لديه فكرة «الأمة المصرية La nation egyptienne المتوحدة» وإلا ما قيمة الحديث عن بزوغ عنصر الوطن والوطنية ووحدة الناس مهما كانت دياناتهم حتى أرض واحدة، وكيف لاندرك ذلك **ويعقوب** نفسه تزوج من امرأة على غير مذهبه حتى لو كانت من دينه ولاحظ أن ذلك عسير جداً الآن فكيف نتخيله أواخر القرن الثامن عشر وفى الصعيد، ولا يجب أن ننسى أن **يعقوب** كان تاجراً وكانت التجارة فى دمه وهذه النوعية تتعامل أساساً داخل إطار المصالح أى المكسب والخسارة ونادراً جداً داخل إطار الدين أو العقيدة.

المعلم يعقوب إذن فى مشروعه الذى كشف عنه لأول مرة لصديقة **ديسكس** فى جولاتهما أو فى حروبهما معًا ضد المماليك فى الصعيد (وربما يكون **ديسكس** هو الذى أوصى إليه بهذا المشروع) هذا المشروع الذى يعتمد على إنشاء دولة عصرية حديثة فى مصر تحتل فيها العلوم والفنون العلماء والفنانون المرتبة الأولى. وكيف لا وهو الذى أقام فى حديقة قصره يوم ٨ فبراير عام ١٨٠١ حفلا على شرف **مينو** بمناسبة احتفاله باعتناقه الإسلام وفيه قدم للحاضرين عرضاً مسرحياً عربياً خالصاً.

ولم تمر خمسة أشهر إلا ووقع الجنرال **بليار** Belliard عن الفرنسيين وثيقة رحيل الحملة عن مصر وذلك فى ٢٧ يونيو ١٨٠١ ويقرر **يعقوب** الرحيل إلى فرنسا، وربما يكون هنا قد ارتكب أشد أخطاء حياته، فهو حتى وإن اعتبره الأتراك والإنجليز محسوباً على الفرنسيين فإنه كان قد حاز شعبية هائلة فى أوساط المصريين بل إن قادة المماليك كانوا يوسطونه لدى الفرنسيين للعفو عنهم كما كان يفعل الشيء نفسه مع شيوخ من الأزهر وعامة الناس.

وربما جاء من هنا إصرار الأتراك على تركه فى مصر وتوسل القائد التركى حسين باشا أثناء المفاوضات مع الفرنسيين على ترك **يعقوب** بمصر وعلى تعهدهم بمنحه الأمان وذلك لاعتقادهم بأنه وحده قادر على خدمة الباب العالى فى بلد تغيرت فيه الأوضاع كثيراً، ولن تعود أبداً إلى ما كانت عليه قبل الحملة.

ورفض **يعقوب**، وأمام هذا الرفض حار كثير من المؤرخين ونعتقد أن الرجل كانت قد تكونت لدية أفكاره الخاصة بشأن مستقبل مصر بعد رحيل الحملة وأنه فهم بذكاء شديد أن زمن الأتراك بل والمماليك قد ولى بلا عودة وأن الزمن الآن هو زمن الإنجليز والفرنسيين.

والدليل الساطع على هذا هو أنه اختار الرحيل على ظهر الفرقاطة الإنجليزية «بيلاس» Pellas وكان بإمكانه الرحيل فى سفينة فرنسية وهو المحسوب على فرنسا وربما أراد بذلك اللعب على الحبلين وإمساك العصا من الوسط.

وكانت هذه الرحلة هى السبب فى كشف مشروعه القومى ذلك أن قائد هذه الفرقاطة الجنرال «**جوزيف إدموند**» قدم تقريراً إلى الخارجية البريطانية عن أن الرجل مازال موجوداً حتى الآن؛ وفيه يكشف النقاب عن خطط **يعقوب** وعن صفاته وكلها توحى بأننا أمام عبقرية سياسية جاءت بالفعل على قدر هول مصاعب تلك الفترة ذلك أن المشروع وكان **إدموند** قد كتبه فى حضور **يعقوب** وربما كان **يعقوب** قد أملاه عليه وهو يحدد بدقه طريقة إدارة مصر سياسياً عن طريق التخلص من الأتراك والمماليك واقتصادياً عن طريق نهضة حضارية شاملة فى المجالات كافة وذلك عن طريق التعاون الوثيق مع العلماء والخبراء فى إنجلترا وفرنسا.

هذا المشروع الذى سينفذه **محمد على** فيما بعد - لم يشأ لصاحبه العيش طويلا حتى يرى النور ومات **يعقوب** على ظهر السفينة «بيلاس» نفسها بعد عدة جلسات مع الأميرال **جوزيف إدموند** وكانت الفرقاطة قد توقفت فى جزيرة رودس وصعد القبودان **حسين باشا** قائد الجيش التركى فى حربهم ضد الجيش الفرنسى والذى كان قد توسل فى بقاء **يعقوب** فى مصر والتقى الرجلان على ظهر الفرقاطة لأول مرة وتناولا القهوة وانصرف **حسين باشا** متمنيًا رحلة سعيدة **ليعقوب**، الذى مات بعدها بساعات ربما لأن القهوة كانت قد أعدت خصيصاً لإجهاض أول مشروع حضارى مصرى فى العصر الحديث. ■

الهوامش:

(١) أنور لوقا. يعقوب وعصر التنوير Yaqub et les Lumiéres, p. 67.

(٢) كان هذا هو الزواج الثانى ليعقوب، فبعد وفاة زوجته وابنة عمه «مختارة الطويل» تزوج عام ١٧٨٢ من السورية «نعمة الله البستانى».

(٣) Anouar Louca "Ya'qub et les lumiéres éd. la Revue de M. M. 52-53 1989 Paris.

(٤) Vivant Denon "Voyage dans la basse et la hante Egypte pendant les Campagnes du général Bonaparte" ed Paris 1802

(٥) د. لويس عوض «المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث» القاهرة ١٩٦٦.

(٦) محمد جلال كشك. «ودخلت الخيل الأزهر». بيروت ١٩٧١.

(٧) Anouar Louca "Voyageurs et écrivains Egyptiens en France" ed. Didier. Paris 1970.

بعد الطوفان: عن الزهرة والجنزير

نهاد صليحه

فى هذه المداخلة النقدية تقدّم الباحثة أهم سمات مسرح «محمد سلماوى» ومنها النزعة التجريبية التى تضفى على الوقائع اليومية ظلالا من العبثية والحلميّة، مما يقربها من الإيقاع الشعرى. ووضوح الرؤية وعمقها، حيث يتم اختيار عناصر البنية وفقًا لزمنية محددة.

في حين قرأت الزهرة والجنزير لأول مرة في مجلة «القاهرة» توقفت أمامها طويلا أتأملها فى حيرة:

- لم يكن سبب الحيرة أن المسرحية تقتحم موضوعًا شائكًا عويصًا محفوفًا بالأخطار مثل الإرهاب الدينى الذى كان إبان كتابة المسرحية فى أوج عنفوانه وشراسته، فقد عرف المؤلف بشجاعته الأدبية فى أحلك المواقف.

- ولا كان سببها أن مؤلفها قد أخذ بتلابيب اللحظة التاريخية الحرجة التى يمر بها الوطن دون أن يسمح لنفسه - شأن غالبية المبدعين - برفاهية الانتظار حتى يتحقق بعد زمنى كافٍ يتيح له تأمل القضية عن بعد قبل تناولها دراميا، فقد عرفت عنه فضيلة طرق الحديد وهو ساخن فى مسرحه، وتوظيفه المتكرر للأسلوب الوثائقى.

- ولا كان سبب الحيرة أن محمد سلماوى بدا هنا وكأنه قد تخلى عن نزعته التجريبية المعهودة التى تضفى على المشهد الواقعى من طاقات الخيال ظلالا تعبيرية كابوسية مدهشة لتبرز جوانبه العبثية، وأنه قد آثر هنا أن يقدم عملا واقعياً صريحاً فى كل مفرداته وإن حملت هذه المفردات شحنة رمزية واضحة - ليس فى هذا ما يدعو للحيرة، فمن الطبيعى أن يلجأ الكاتب إلى الواقعية

الصرفة إذا وجد فيها الأسلوب الأمثل لصياغة مادته.

* * *

كان مصدر الحيرة أن **الزهرة والجنزير**. رغم واقعيتها الظاهرة، ومادتها الساخنة، والموقف الدرامى المتوتر الذى تنطلق منه، ولهيب نهايتها الفاجعة. بدت لى، فى صياغتها وأثرها النهائى، أشبه بمرثية غنائية، عميقة الحزن مشبعة بالحنين. مرثية تنعى اندثار ماضٍ جميل بهت حتى غدا حلماً مستحيلا، ثم لم يلبث أن توارى فى ضباب حاضر آسن مخيف، تعطلت كل الآمال فى تلافيف أنفاسه السامة، فذبلت جذورها وتهاوت أوراقها وزهورها، ولم يبق منها سوى أشباح جذوع خربة متهاوية كشواهد القبور.

أين هذا الجو النفسى القانط فى **الزهرة والجنزير** من أجواء مسرحيته السابقة **اثنين تحت الأرض**؟ تلك المسرحية التى ظنناها يوماً خانقة فإذا بها تتبدى فى ضوء **الزهرة** رحيبة حنونا، تتحدى الواقع بالحلم والأسطورة وبالسعى نحو الفردوس المفقود.

عبر استعارات الزهور والسلاسل فى **الزهرة**، ورنين جرس التليفون الذى يؤطر بين الحين والآخر تلك المفارقة المحورية التى ينبثق منها النص. مفارقة الحاضر الغائب والغائب الحاضر. تداعت إلى الذهن مشاهد المسرحية السابقة. **اثنين تحت الأرض**. فإذا بالحيرة تتوارى وبالرؤية تتضح. تذكرت بخاصة صيحة **حسن**. مهندس المجارى الشاب. وهو يصرخ محذرا من طوفان التلوث الذى سوف يجتاح كل القيم والمعانى الجميلة، بل وسوف يندفع ليغرق العالم عبر كل الفتحات والطاقات والنوافذ. حتى فوهات أفران الخبيز ليخمد نارها ويسمم كعك العيد وخبزنا اليومى.

لقد كان الأمل الوحيد الباقى أمام **منى وحسن فى اثنين تحت الأرض** هو الغوص تحت قاع المجتمع. تحت بالوعاته. بحثا عن مياه جوفية عميقة طاهرة تنبت أرض ميعاد جديدة وفردوساً بديلا عن ذاك الذى فقدناه. أما فى **الزهرة والجنزير**، فقد ضاق الحصار حتى خنق الحلم وكل طاقات الخيال المبدع والمجدد للحياة.

لقد طرحت **اثنين تحت الأرض** رؤية قاتمة، صادقة، ساخرة، لحاضر أجيال من الشباب فقدوا الحلم، ونخر اليأس فى عظامهم، وحاصرهم الوهم والإحساس المحض بالمهانة وضياع الدور واستحالة المشاركة، فغدوا من سكان الهامش الضيق، يبحثون عن أمل مستحيل أو عن مهرب. فكأن الأرض قد ضاقت بهم فبات مرفؤهم الآمن الوحيد هو البالوعة أو القبر. وياله من طاقة نجاة تلك التى ترمى بالمرء فى جب سحيق!

لكن، رغم القتامة، تمكن **سلماوى** فى تلك المسرحية السابقة من تبديد تلك الظلمات السفلية الكابوسية عن طريق نسج شبكة كثيفة من الاستعارات الشعرية الممتدة عبر النص بأكمله. وهى شبكة تمكن من خلالها تحويل الدلالات السلبية للموقف الدرامى إلى دلالات تحمل شحنة إيجابية. وإن ظلت مجازية.

لكن يبدو أن أحداث الإرهاب الدينى قد أخمدت بصيص النور الضئيل الذى برق يوماً فى العالم السفلى الذى سجن **منى وحسن فى اثنين تحت الأرض**. فعالم **الزهرة والجنزير** عالم أطلال، تسيره أشباح الغائبين. عالم انتفت منه القدرة على الفعل والخلاص، وتحول فيه الكلام إلى حوارات مبتورة تمضى فى طرق مسدودة وصراعات فكرية عقيمة لا تفضى إلى حلول أو أفعال. إنه عالم يتعاقب عليه الليل والنهار، فلا يحصد سكانه من تعاقب الزمن إلا اليأس وذبول الزهور. كل الزهور. حتى زهرة اللوتس الوحيدة التى ترمز إلى حضارة مصر الفرعونية، وهو عالم لا يحمل سوى وعد بالجدب والموات. أما التجدد والنماء. ذلك الحلم بالبعث الذى يظل يراود **زهرة** حتى النهاية. فقد غدا مستحيلا، فواقع المسرحية تسكنه نساء وحيدات ورجال تحولوا إلى أشباح عبر الموت أو الشيخوخة والعجز، أو الغيبوبة واللوثة العقلية وضلال الفكر وفقدان الوعى. إنه واقع يستحيل فيه التجدد، فالقانون المسيطر هنا ليس الحب أو الرغبة فى التواصل والحياة. إنه ليس قانون «إيروس»، بل قانون حبوب الهلوسة والهذيان، وطلقات الرصاص، والجنازير الداخلية والخارجية.

لقد جاء ثنائى **محمد وأحمد**. المتطرف والمخدر. وجهين لعملة واحدة دلالتها الضياع عبر الإخصاء ثم الموت. ويخال لى أن **سلماوى** قد تصور من خلالهما مصير بطله السابق **حسن**، وقد فشل فى العثور على المياه الداخلية المقدسة ليتطهر بها ويطهر المجتمع، إنهما **حسن** وقد اكتشف أن سفينة **نوح** التى طالما حلم بها لم تك إلا سراباً، وإذا بالطوفان لا ينجى الصالحين بل يغرق الأخضر واليابس ليترك الأرض هشيماً.

أما **منى**. القوية المتحدية فى **اثنين تحت الأرض**. فقد تحولت فى **الزهرة والجنزير** إلى **ياسمين**... حلم عابر بالجمال يزهر ليلة ثم يذوى فى الصباح، أو زهرة حرمت من الأرض والشمس والهواء فذبلت مثل زهرة اللوتس وكل الزهور الذابلة فى الفازات العديدة التى تتصدر ديكور المسرحية. أما الجنازير والسلاسل التى تتصدر عنوان المسرحية، ونراها حضوراً على خشبة المسرح فهى رجع صدى لقعقعات السلاسل التى كبلت **منى وحسن** من قبل فى فراغ البالوعة الموحش تحت قهر الجلادين.

وكأن لسان حال مؤلف المسرحية يقول: حين نلقى بشبابنا على الهامش ونغرقه فى بالوعات التلوث الفكرى والإهمال والجهالة، فماذا نتوقع سوى أحمد ومحمد؟ وإذا كانت الزهور قد نبتت من قبل فى البالوعة - فى اثنين تحت الأرض بفعل بقايا أنفاس الحلم والأمل، فإنها قد ذبلت هنا تماما فى بيت «زهرة» فوق الأرض، فهو بيت يحاصره ماض عقيم مشلول عاجز يتوحد استعارياً عبر تقاطع الحوار مع حاضر لايقل عجزاً وشللا عن الماضى. أما الأمل الذى برق يوما - والذى يرمز إليه زوج زهرة، مهندس السد العالى وسليل بناة الأهرام - فقد أفل إلى غير رجعة، إذ لم يخلف وراءه سوى فراغ قاحل لا تخفف من غلواء وحشته الكابية سوى أزهار ذابلة، وأصداء بعيدة، وذكريات خابية وإصرار مأساوى حصاده اللوعة. ■

للفنان جورج البهجورى

أحمد محمد عطية ناقد قومى متحمس

فـــــؤاد دوارة

قراءة فى عالم الناقد المصرى الراحل «أحمد محمد عطية» تضعه فى خضّم الحياة الثقافية المصرية ضمن حركة ثقافية منذ الخمسينيات أغنت العقل المصرى والعربى فى آن بقضايا الحرية والعدالة والنضال.

قـ نظرة واحدة إلى قائمة مؤلفاته التى تربو على العشرين، تكفى لتحديد الملامح الرئيسية لفكره وانتماءاته القومية والنضالية. فلم يكن ناقداً محترفاً اتخذ النقد الأدبى وسيلة للكسب وتحقيق الشهرة، كما أنه ليس ذلك الناقد الأكاديمى المتقعر، الذى يعتزل الحياة والناس، ليعكف على أبحاثه الجافة التى لا تهم أحداً، ولا يمكن أن تؤثر فى أحد، لأنها محدودة الانتشار، عسيرة الفهم.

لم يكن أحمد محمد عطية طوال حياته أيا من هذين الناقدين العقيمين، بل على العكس ارتبط منذ بداياته بقضايا شعبه، والتزم بمبادئ الثورة الاشتراكية والعدالة الاجتماعية، فكان أول كتاب صدر له سنة ١٩٥٧ هو ترجمته لقصص جوركى الذاتية التى أسماها «مع الفلاحين»، ثم ما لبث - بعد عدة سنوات - أن عبر عن افتتانه بذلك الكاتب المناضل فى كتابه «مكسيم جوركى - حياته وأدبه» (١٩٦٦).

والحق أن الترجمة والتعريف بالأدب الأجنبى لا تشغل سوى مساحة ضئيلة فى نتاج ذلك الناقد الكبير، فلا نعرف بين كتبه العديدة سوى كتابين آخرين ينتميان إلى هذه النوعية، وهما «دفاع عن الزنوج» (١٩٦٥)، وترجمة رواية «أبناء العم توم» للكاتب الزنجى الأمريكى ريتشارد رايت (١٩٨١). واختيار الناقد لهذه الكتب الأربعة ينم عن انحيازه الواضح لقضايا الحرية والعدالة والنضال من أجل كرامة الإنسان وتقدمه، وهو ما

سيتأكد أكثر حين نتعرف على المزيد من مؤلفاته، وعلى فهمه لطبيعة الأدب ووظائفه، فهو يقول فى مقدمة كتابه القيم «أدب البحر» (١٩٨١) :

«الأدب متعة وضرورة وعمل جمالى واجتماعى، يجمع بين العذوبة والفائدة، وبين الخاص والعام، ويستخدم اللغة استخداماً إبداعيا منظماً، غايته التعبير الخاص عن الإنسان الاجتماعى والإنسان المطلق، والبحث فى جوهر الحياة، واكتشاف العالم وفهمه، ودفع حركة التقدم الانسانى واستشراف مستقبل أفضل.

والأدب يتبادل التأثير مع الحياة فمع أن الحياة هى الأصل الذى يعبر عنه الأدب، إلا أن الأدب يمكن أن يفتح آفاقاً أوسع للحياة، بالمثل العليا والنماذج العظيمة، والتخيل والتنبؤ بحياة أفضل. ومن هنا يقدم الأدب رؤى جديدة لعالم المستقبل...»

وهو ـ فيما أرى ـ من أنضج تعريفات الأدب، وأكثرها اقتراباً من طبيعته وفهم صلته بالحياة وقوة تأثيره فيها.

جزيرة اللؤلؤ ...

الملمح الثانى فى ملامح فكر **أحمد محمد عطية** وأقواها تأثيراً فى مؤلفاته هو انتماؤه القومى العربى. وهو ما يكاد ينفرد به بين كبار نقادنا المعاصرين، فلا أكاد أعرف ناقداً غيره خص أديبين عربيين آخرين غير أدب بلاده بكتابين كبيرين هما: «فى الأدب الليبى الحديث» (١٩٧٣) و«كلمات من جزر اللؤلؤ ـ دراسة فى أدب البحرين الحديث» (١٩٨٨)، فضلا عن الفصول الضافية التى خص بها بقية الآداب العربية فى غالبية كتبه، بحيث لا يكاد يخلو أى منها من مظاهر هذا الانشغال العربى الرائد، مما سنشير إلى بعضه فى سياق المقال.

وهو يفسر هذا الاهتمام العربى فى تقديمة «كلمات من جزر اللؤلؤ» فيقول إن هدف هذا الكتاب هو التعريف بأدب البحرين الحديث «لأن هذا الأدب يقع ضمن المناطق المجهولة فى الأدب العربى المعاصر، تلك المناطق التى يجب أن يرتادها النقد العربى ... متجاوزاً كل الحدود والخلافات العربية العابرة والمؤقتة كى يربط أبناء الوطن العربى بإبداعات أدبائه ... وهذا هو دور النقد القومى ... واعياً بأنه إذا كانت السياسة تفرقنا اليوم فإن على الثقافة أن توحدنا، وأن على الأدب أن يمتد تحت سطح الخلافات المؤقتة والعابرة ليصل بين الجذور والقلوب العربية ويوحد بينها. وهو مفهوم طالما أكده كاتب هذه الكلمات فى كتاباته النقدية عن كثيرين من الأدباء العرب على امتداد الوطن العربى من اليمن إلى المغرب...» .

ساعد الناقد على التعرف عن قرب على الحركة الأدبية فى البحرين الفترة التى عملها هناك بصحيفة «أخبار الخليج» محرراً للشئون العربية وللثقافة والفنون، وهى فترة لم تكد تتجاوز العام بسبب المرض الذى تضاعفت أعراضه هناك، واضطرته للعودة، ولكنها كانت كافية مع ذلك للإحاطة بدقائق الحركة الأدبية هناك، مما يتضح من فصول الكتاب التى تقدم دراسات شاملة وعلى قدر معقول من الإحاطه والتعمق عن القصة القصيرة، والرواية، والشعر الحديث .. فى البحرين، مع التوقف عند أهم أعلام هذه الفنون وأهم خصائص نتاج كل منهم، ولم يكتف أحمد محمد عطية بهذه الدراسة المحيطة عن أدب البحرين، بل ألحقها بحوارات مع سبعة من أهم الأدباء الذين تعرف إليهم أثناء إقامته القصيرة هناك، يوضح فيها كل منهم خصائص إبداعاته وأهدافها كما يتصورها.

ومن المسلم به أن الأديب هو أخبر الناس بأدبه، ومن ثم فحديثه عنه لابد أن يفيد دارسه وقارئه، ويضىء جوانب عديدة من إنتاجه، قد لا يلتفت إليها أحد سواه، ومن هنا كان حرص **أحمد محمود عطية** على الاستعانة بمحاورة الأدباء كلما أتيحت له الفرصة لذلك، لم يفعل ذلك فى كتاب «كلمات من جزر اللؤلؤ» وحده، وإنما لجأ إلى أسلوب المحاورة كذلك فى كتابيه «**مع نجيب محفوظ**» (١٩٧٧) و«أضواء جديدة على الثقافة العربية» (١٩٨٠) الذى حاور فيه ثمانية من كبار الأدباء فى مصر وسوريا وقرر فيه الشرط الأساسى الذى يراه لنجاح تلك الحوارات وتحقيقها للهدف الأدبى الذى ينشده :

«ولم أقدم على إجراء أى حديث من هذه الأحاديث قبل أن أتم قراءة كل أعمال صاحبه، ولا أبالغ إذا قلت معظم أقواله والمقالات والدراسات المكتوبة عنه.

وليس من قبيل المصادفة أن تتضمن كتبى النقدية دراسات فى أعمال أصحاب هذه الأحاديث، وأن تأتى هذه الأحاديث بعد كتابة هذه الدراسات ونشرها لتتم مسيرة اكتشاف العالم الفكرى والفنى لأصحاب هذه الأحاديث ...»

وهو ما ينطبق أيضاً على الأحاديث السبعة التى ضمنها كتابه «كلمات من

جزر اللؤلؤ، إذ سبقت دراساته لإبداعات أولئك الأدباء حواراته معهم. وفى هذا المنهج الصارم الذى ألزم به الناقد نفسه قبل إجراء كل هذه الحوارات ضمان أكيد للابتعاد عن لغو الكلام، وخفة الأحاديث الصحافية التى تبحث عن الطرافة وتحاول التطرف غالبًا، وتكسبها قدرًا كبيرًا من الجدية والعمق، والنفاذ إلى صلب الحقائق، والإحاطة بأبعاد إبداعات الأديب الذى يحاوره.

أزمة الحرية

من أهم كتب الناقد **أحمد محمد عطية**، وأكثرها تعبيرًا عن انتمائه القومى العربى والتزامه السياسى بمبادئ الاشتراكية والعدالة الاجتماعية كتابه «الرواية السياسية: دراسة نقدية فى الرواية السياسية العربية» (١٩٨٢)، فبعد مقدمة إضافية عن العلاقة الوثيقة بين السياسة والأدب، والرواية بصفة خاصة، يؤيد خلالها دعواه بالاستشهاد بعديد من الروايات الأجنبية والعربية، ينتهى منها إلى القول:

« ... ونظرًا لما عاناه وطننا العربى فى مجمله من افتقاد الحريات السياسية والعلمية والشخصية على درجات متفاوتة، فقد ظهرت الاتجاهات السياسية من خلال الفن الروائى، وعبرت الرواية العربية عن القضايا والأزمات والطموحات السياسية التى تصطرع فى الضمير العربى، ولم يتمكن من تناولها بحرية كاملة فى الكتابات السياسية المباشرة. وقد تناولت الرواية العربية عديدًا من القضايا السياسية مثل العدالة الاجتماعية وحرب أكتوبر والحرب اللبنانية، غير أن أهم القضايا السياسية التى شغلت أمتنا العربية ولم تزل تشغلها هى أزمة الحرية فى وطننا العربى، والمقاومة الوطنية للاستعمار القديم والجديد، والقضية الفلسطينية ...».

وقد ركز الكتاب على هذه القضايا الثلاث، ودرس انعكاسها على الرواية فى مختلف الأقطار العربية، فبالنسبة للقضية الأولى، وهى أزمة الحرية، قدم تطبيقات على ثمانى روايات، خمس منها مصرية، واثنتين سعوديتين، بالإضافة إلى رواية عراقية فى حين اختار تطبيقاته على القضية الثانية، وهى المقاومة الوطنية للاستعمار القديم والجديد، من أربعة أقطار، خمس من مصر، وأربع من المغرب، واثنتين من كل من تونس والجزائر.

أما القضية السياسية الثالثة التى ركز الكتاب عليها، وهى القضية الفلسطينية، فمن الطبيعى أن يكون الروائيون الفلسطينيون هم أكثر الأدباء العرب انفعالا بها، ومن ثم أصدقهم فى التعبير عنها، ولذلك اقتصرت اختيارات الناقد عليهم فى تعبيراتهم الروائية عن قضيتهم، من خلال تسع روايات من تأليف **عاصم الجندى، ومعين بسيسو، وتوفيق فياض، وغسان كنفانى، وجبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبى**.

على هذا النحو نجح المؤلف ـ على حد تعبيره ـ فى إبراز دور الرواية السياسية فى التعبير عن وحدة الضمير العربى والهموم والأشواق العربية، فوحدتنا نابعة من تراث عربى واحد، وتتشكل فى ثقافة عربية حديثة، وترنو إلى مستقبل عربى أفضل...».

الردة الثقافية

يبقى ملمح آخر مهم فى فكر الناقد أحمد محمد عطية ومعتقداته التى عاش حياته كلها يبشر بها وينافح عنها، وهو إيمانه العميق بثورة يوليو وقائدها جمال عبدالناصر، ودفاعه المتحمس فى كثير من كتاباته عن مبادئها ومنجزاتها، وهو ما تجسد بصورة واضحة فى كتابه الصغير «أدب الثورة المضادة» الذى نقرأ فى مقدمته خبر زيارة إسحق نافون لمصر فى أكتوبر ١٩٨٠، وكيف رفض الأدباء والفنانون المصريون الاجتماع به، مما اضطر مجلس الثقافة الحكومى إلى جمع عدد من الأدباء ورموز الثقافة المصرية للاجتماع به وتناول العشاء معه، ويعلق الناقد على هذا الخبر فيما يشبه التقرير الذى يشخص سوء أحوال الثقافة وتدهورها فى أوائل الثمانينيات، فيقول:

«ولم يكن هذا الموقف من مجلس الثقافة الحكومى ومن بعض كتابنا ... سوى ذروة الردة فى ثقافتنا وأدبنا التى سادت عقد السبعينيات، وتمثلت فى إغلاق المجلات الثقافية والأدبية والفكرية وعودة التعليم الأجنبى والمدارس الخاصة وإغلاق قاعات الفنون الجميلة لصالح بنوك الاستثمار الأجنبية ...

«وما حدث فى مجال المجلات الفكرية والثقافية وقاعات الفنون التشكيلية من إغلاق امتد إلى سائر المجالات الثقافية الأخرى حتى تم إلغاء وزارة الثقافة ذاتها بعد أن كانت أول وزارة ثقافية عربية أنشأتها ثورة يوليو ... فبعد أن كنا نقدم لضيوفنا فننا الشعبى الراقى والأصيل، أصبحنا نعرض على أصدقائنا الجدد، أعداء الأمس، راقصات الملاهى الليلية. وبدلا من أغنيات الاشتراكية والنضال والمقاومة صرنا نسمع الأغنيات الهابطة فكرًا وفنًا ..

وتحول مسرحنا عن قضايانا الاجتماعية والسياسية إلى الفهلوة البذاءة .. وتهاوت السينما المصرية حتى اضطرت أجهزة الثقافة الحكومية إلى حجب الجوائز عنها لعدم استحقاقها إياها.

وقل مثل هذا عن حركة نشر الكتب التى رئدت فى المخازن وصارت نهبًا

لنشرانها. واضطرار الكتّاب المصريين للهجرة إلى خارج مصر بأجسادهم أو بأقلامهم ...».

كل هذه وغيرها كثير جرت ـ فى نظر الكاتب ـ ضمن مخطط إمبريالى استهدف تخريب مصر بالدرجة الأولى وعزلها عن أمتها العربية، ويكمل هذا المخطط ويساعد على تنفيذه تلك المحاولات الخطيرة لأدباء الثورة المضادة للردة عن منجزات العقل العربى الحديث وتشويه ثورة يوليو وزعيمها الخالد جمال عبدالناصر وتطبيع العلاقات مع العدو الصهيونى ...».

والكتاب يفحص هذه المحاولات وينبه إلى خطرها على ثقافتنا وفكرنا وإنساننا العربى، ويتوقف بصفة خاصة عند ثلاث ظواهر بارزة «أدب **ثروت أباظة** المعبر عن فكر وقيم النظام القديم، والحملة الجديدة على طه حسين ودوره التنويرى فى تحديث العقل العربى [بقيادة أنور الجندى ومحمود محمد شاكر]، وقصص إحسان عبدالقدوس عن اليهود وتهيئة الأذهان لتقبل الصداقة المصرية الإسرائيلية والتبادل الثقافى المصرى الإسرائيلى ...».

درس الناقد هذه الظواهر الثلاث البارزة فى أدبُ الثورة المضادة، ودلل على صدق آرائه فيها بنصوص اختارها من روايات وكتب أبطالها، مثبتا زيفها وخطأها ومغالطاتها، وصدورها عن الغرض والهوى أكثر من توخيها مصلحة البلاد وتقدمها.

الضمير النقى

لقد سبقنى زميلى **رجاء النقاش** فى الإشادة بجهود **أحمد محمد عطية**، وتسجيل أفضاله على حركتنا النقدية، وكان مما قاله فى مقال نشره بالمصور منذ عامين :

«لقد عرفت هذا الناقد الكبير «**أحمد محمد عطية**»، وتابعت كتاباته منذ أكثر من ربع قرن، ووجدت فيه على الدوام مثالا حياً للضمير النقى، والأمانة العلمية والقدرة الأدبية العالية، والجهد الخارق الذى يدفع صاحبه إلى التضحية بكل وقته وماله وراحته من أجل دراسة الأدب العربى المعاصر ومتابعته فى جميع أقطاره وليس فى مصر وحدها. وقد تعود «أحمد محمد عطية» أن يقوم بهذا الجهد الرائد الكبير بكل تواضع ونفس راضية وابتعاد عن الزهو والغرور ورفض كامل لمطالبة الآخرين بأى ثمن أو جزاء .. وكان هذا الناقد المبدع دائماً مصدر دهشة لى ولكل العارفين به من الأدباء وأصحاب الأقلام. فكثيراً ما كان يفاجئنا بالتعرف على المواهب العربية الجديدة قبل أن يكون لها صوت أو ضوء عند جماهير القراء ...».

إن معظم زملاء **أحمد محمد عطية** وقرائه ومحبيه لا يعلمون أنه فارق عالمنا الفانى منذ عام، دون أن يعنى أحد برثائه، أو بالتعريف بأفضاله، ولولا سطور قليلة نعته لنا فى صحيفة «الأهرام» فى ٨/١٠/١٩٩٣، أى بعد رحيله بيومين، لما علمنا بنبأ وفاته .. وهذا للأسف مصير عديد من المشتغلين بحرفة القلم فى بلادنا، خاصة إذا كانوا مخلصين متفانين فى أداء رسالتهم، كما كان **أحمد محمد عطية** .. عليه رحمة الله. ■

الإيقاعات والرؤى

١٦٣ منطق الكائنات، مريد البرغوثي. ١٧٤ غريب على العائلة، عبد المنعم
رمضان. ١٧٨ السر المعجز، تأليف: خورخي لويس بورخيس. ترجمة: محمد
إبراهيم مبروك. ١٨٤ نسير ونشرد، كريم عبد السلام.

منطق

الكائنات

شعر

مريد البرغوثى

تمرُّد

قالت عبادةُ الشمس للشمسِ:
مُملٌ اتباعُكِ كل يوم.

عالم ثالث

قال المغناطيس لبرادة الحديد:
أنت حرةٌ تماماً
فى الاتجاه إلى حيث ترغبين!

عالم ثالث

قال القلم للمبراة:
أنتِ كبعض الأحزاب
يدخلها المرء
فتقصر قامتهُ
ويَضْمُرُ رأسُه.

المرآة

قالت المرآة:
ما أشدّ تعاستى
لا أحدٌ ممن ينظرون إلىّ
يريد أن يرانى.

توْق

قالت العتبة:
ليتنى أدخل إلى الصالون
قال الصالون
ليتنى أخرج إلى الشرفة
قالت الشرفة
ليتنى أطير!

الدّوْر

قالت السنابل:
لأمرٍ ما
غير التواضع والسماح،
يحنى قامته المنجل!

المكيدة

قال المتلهفون على الدخول:
عبثاً احتفظنا بمفاتيحنا طوال العمر
فقد غيّروا الأقفال.

مــــريد البــرغــوثى

الجمهوريّة

قالت مقابرُ الشّهداءِ
المتراميةُ الأطراف:
بَعْدَ كُلِّ ما جرى ويجرى
بَعْدَ كُلِّ ما فعلْتُمْ وما ستفعلون
أيها الأحياءُ فى ممالك الرّضى...
أنا
جُمهوريّةُ العَتَبْ!

لا مفرّ

قال الهارب وقد ضاق عليه الخناق:
يا إلهى، أين أختبئ
والمدينةُ ملآنةٌ بأصدقائى؟

جغرافيا

قال التلميذ:
فى العالم العربى
أرواحنا وبيوتنا
لا تحتاج إلى الزلازل
كى تتشقق.

الأفعى

قالت الأفعى:
رغم أن البشر يلعنوننى
أظل أفضل من بعضهم
وعندما ألدغ أحداً
فإننى، على الأقل،
لا أدّعى صداقته.

أحذية وأحذية

قال الإسكافى:
وهو يهوى بمطرقتهِ على الحذاء
عندما أضربكَ بكل هذا الغل
اعلَمْ
أنّ خَيالى يمارسُ انتقاماتهِ الغامضة.

«العِلْكة»

قالت «العِلكة»:
أشعر بالضياع
ففى فم السياسىّ
أُصبحُ بياناً هاماً
وفى الجريدة
أُصبحُ الافتتاحية
وفى وعود العشاق
أصبح تنميقاً للكذب.
فقط فى فم العاهرة
أحتفظُ بصفاتى.

السَّرْج

قال سائسُ الخيل:

لا تحسدوا أهل القمّة

الواحد منهم حاله كحال السرج

له صهوة الفَرَسْ

ومؤخِّرةُ الفارِس!

نزاهة

قال صندوق الانتخابات:

عداد التكسى

وبائعُ الحليب

وأنا...

لو راقبتْنا الملائكةُ والشياطين معاً،

سنغشُّكُمْ.

تَعَذُّر الرُّؤْيَة

قال الذى مرمرتْهُ شُرطة الاحتلال:

أحلم أن أرى شرطة بلادى

بعينىّ.

وعندما جاءت شرطة بلادهِ بالفعل

أَفْقَدَتْهُ بَصَرَه.

الخازوق

قال الخازوقُ وهو يطالِعُ جرائدَ الصَّباح:

أكاد أموتُ مِن الضحك...

مقالاتٌ كثيرة تتغنّى بِجَمالى!!

أعمدة الكهرباء

قالت أعمدة الكهرباء:

تضربنا الريح

ويعفّرنا الغُبار

وتتكئ علينا العاهرة

ونضىء العَالَمْ.

كرسى الحلاق

قال الضمير:

أصبحتُ كأبواب الحلاقين

المصنوعة من خيوط الخرز الملوّن

الكل يحنى قامته أمامها

ويزيحها بلامبالاة

ليصلَ إلى الكرسىّ.

بلادى بلادى

قال الذى التفّت عليه شِباك الموت فى المنفى:

السمكة،

حتى وهى فى شباك الصيادين

تظل تحمل رائحة البحر.

مريد البرغوثى

بنج بونج

قالت كرة البنج بونج:
فى كل مرة
أنال من الضرب
مالا يناله مُعْتَقَلٌ عَرَبِىّ.

البطاقةُ البريديّة

قالت البطاقةُ البريدية:
صورة هذه المدينةِ الملوّنةِ
التى أحملها
لن تقولَ لكم
إنّ وراءَ نوافذها
زوجاتٍ لم يعرفن اللذّةَ أبداً
ومراهقاتٍ احدَوْدَبَتْ ظُهورُهُنّ قليلا
احتراما لحكمة إخفاء الثديين
وأشباحاً آدميّةً عاليةَ المكانة
تصفُر فى الهياكل العظمية للناس
وأحزاباً مهجورةً
ولا معنى لها كأسوار المقابر
ومكتباتٍ لا تبيعُ إلا الدُّمى
وقماشَ اليافطاتِ وبرائقَ حفلاتِ الميلاد
ورجالا يعاقبون بناتهم بسبب فضائلِهنّ.
وخوفاً يغمرُ قشعريرته بلحافٍ
مِن صوف النعاج
ولو دقّ المصوِّرُ لهذه المدينةِ أوتاداً
لصارتْ خيمة.

السفينة الغارقة

قال حُطامُ السفينةِ الغارقة:
هنا، فى القاع،
يبحثُ المغامرون عن كُنوز.
وتبحثُ الشرطةُ عن جُثثْ.
وتبحثُ شركات التأمين عن ذرائع.
ولم أَجدْ مَن يبحثُ عن
شهقاتِ البحّارة والناس،
وَهَواجسِهِم الأخيرة،
عندما كانت العاصفةُ
بسهَرِها النشيط
خيّاطةً تُفَصِّلُ الثيابَ السُّود،
وَتُكَوِّمُ الثلجَ الأبيضَ
فى النصف الفارغِ
من سرير الأَرْمَلَة.

الكابوس

قال الكابوس:
أُذَوِّبُ مكعّباتِ الرُّعْبِ
فى كؤوسكم
أُهَدِّمُ الأَرْفُفَ المُنَسَّقَةَ فى ممرات خيالكم

أُعيّثُ غباءَ ثيرانى فى زُجاجِ ليْلِكُمْ
أبنى حولكمْ زنزانةً
يجحظكم من نافذتها
ضبعٌ كاكىّ اللّون
أُهيّئُ مِن قاماتكم
قَصبًا تحت دَهيسِ الكَرَكَدَنّ
أُخرّبُ ما أُخرّبُ
وأُشوّهُ فيكم ما أُشوّه
وأُجعّدُ حديدَ هشاشتكم بالقشعريرة
حتى إذا استيقظْتُمْ
مَنَحْتُكُمْ سبباً للامتنانِ والشكر
لكونى مُجرّدَ كابوسٍ زائل.
وبعد ذلك...
تحتسون فى غبطةٍ وراحة بالٍ
قهوة الصباح
وتخرجون للسّعْى المألوف
فى شوارع يومكم الجديد، المُشرقْ
حيث يبدأ الكابوس الحقيقىّ!

دقّقْ جيّدًا

قال القمر الصناعى:
على فوهة البئر الوحيد
الذى يصلح ماؤه للشُّرْبْ
على أحلام منتصف العمر
على احتفالات الاستقلال
على أكتاف زعيم الحزب وزعيم الفصيل
على جبين الناقة المُحمّلة بشوالاتِ الحداثة
على قُبّةِ البرلمان الناعم
على ساتان صدر الراقصةِ فى
فندق النجوم الخمس
على الزناد المصوّبِ ضد العدوّ
على منديل المأذون فوق مصافحة العروسين
على أُذُنَىّ السُّلْطَة
على صراخ القوىّ وعلى سكوت الضعيف
على القوس الصحراوى
المحاذى للبحر الأبيض المتوسط
دقّق جيداً
سوف ترى نسيجَ العنكبوتْ!

المخدّة

قالت المِخدّة:
في نهاية اليوم الطويل
أنا فقط مَن يعرف ارتباكَ الواثق
وشهوةَ الراهبة
والرّجْفَةَ الخفيفةَ فى رموش الطاغية
وتَهتُّكَ الواعظ
وتَحرُّقَ الروح
لجسدٍ ساخنٍ يلملم شرارَها المُبعْثَر

مـــريد البـــرغـــوثى

فى جمرةٍ واحدة.
وجلالَ المنمنماتِ القليلةِ الشأن
التى تهملونها عادةً
وأنا فقط من يعرف
هيبةَ الخاسر
ووحشةَ المنتصر
وذلك الإحساس بالبرودةِ البلهاء
بعد تَحقُّقِ الأمنية.

الطعنة

قال ضوء القمر:
أنا المشرَّدُ الأوّل
والمبعثر الأبدىّ
تجدنى على كاسحات الأمواج
وعلى خوذة الغازى
وعلى الأسنان الصناعية لرئيس الحزب
على توسل الصفصافِ وقسوة النهر
على جبين السيدة
حين تضربه اللذةُ مِن أسفل إلى أعلى
وعلى أظافرِ الجلاّد وحلقةِ مفاتيح اللص
على قُبَّةِ البرلمان اللائذ بأوصافه
وعلى أوسمة الهاربِ من المعركة
وعلى الجانب المائل من قاذفةِ القنابل
وعلى الدرج الرخامىّ لمجلس الأمن
وعلى نصل السكين
حين ينقله صديقُك مِن صدر عباءتهِ
إلى العمود الفقرى فى ظهر عباءتكَ...
وأنا
فى وجعى الشاهق
أتوسل إليها:
خبّئينى، أيتها الغيمة!

المُعْتَقَلُ

قال المعتقل لزميله فى الزنزانة:
عندما يفرجون عنى
سوف أبنى لنفسى بيتاً
محُاطاً بالشُرُفاتْ
تدخله أشعةُ الشمسِ
مِن كلّ زواياه،
نوافذُه دانيةٌ وواسعة،
سجّادُهُ ملُوَّنٌ جداً
أَسِرّتُهُ مِن الإسفنج الكثيف
يزدحم بالكُتُبِ وبالموسيقى وبالدفاتر والأقلام
وبالضيوف وبالصابون المُعَطَّر.
ومن مواصفاته الهندسية
أنّهُ
يمكن الهَرَبُ منه.

الفخ

قال الفخ:
أنا سيد المشهد كله
العصفور والصياد
كل منهما، وفى آن واحد
يتوقع أن يجد مبتغاه
فى قبضتى.

الحضن

قال الحفيدُ عن جدّتهِ:
فى أيامها الأخيرة
جلس الموت فى حضنها
فحنَتْ عليهِ، ودلّلَتْهُ
وَحَكَتْ له الحكاية.
وناما فى وقتٍ واحد.

العتّال

قال المَنفىُّ:
أشواقى إليكم
وجواهرُ ذاكرتى
أَحمِلُها كعتّال
وأَمشى
فى طُرقاتِ العالَمْ.

الروض العاطر

قالت لى السيدة المجربّة:
ثمرات التين ، قشّرْها
عناقيد العنب ، إلمسها بشفتيك أولا
القهوة ، خذها ساخنة
الزوابع ، دع وقارك جانباً وهى تلوب وتصيح
الزيارة ، إجعلها مرحة
الشمس ، اقتربْ منها بمقدار وابتعد بمقدار
القصيدة ، لا تنزعجْ من غموضها
اللوحة ، لا تدققْ كثيراً فى تفاصيلها
المسرحية ، لا تغادرْها قبل النهاية
الكلمة ، لا تحاولْ استعادتها إذا ذهبت
المرأة ، اصنعْ معها ذلك كُلَّهُ.

بلا صوت

قال لها وهو يضع إصبعه على شفتيها:
لا تقولى شيئاً هذا المساء
وليكن عناقنا صامتاً
وكلامنا الذى لم نقله
وكلامنا الذى نحب ألاّ نقوله
فلنتركه معلقاً فوق سريرنا
كأنه لوحة زيتية
تصوّر أسوداً تركضُ خلف إناثها
تملأ الغرفة بالزئير.

مريد البرغوثي

تلك اللحظة

قالت البنتُ الخجولةُ لصاحبها:
كائنانِ اجتماعيّان... هناك... بينهُم
نعَمْ
أمّا هنا،
في سريرنا هذا
لنكنْ كما يليق بنا أن نكون:
وحشيْنْ.

اليوبيل الفضى

قال الصرصار الأسود
المتسلق على ستارة حجرة النوم،
للزوجين المحتفلين فى سريرهما الباذخ:
فى ليلتكما الأولى
قبل خمسٍ وعشرين سنة
لم أكن هنا.

المزهرية

قالت المرأة الجميلة:
لا أريد أن أكون كالمزهرية
صفاتها لا تجذب الانتباه
إلا إذا كانت فارغة.

مقْعدٌ واحد

قالت الطالبةُ لزميلتها فى الجامعة:
بصراحة أنا اشتهى ذلك الشاب.
وعندما جمعهما، هى وهو، مَقعدٌ واحدٌ
ذات صُدفةٍ مُشْمِسَة
تشاغلَتْ بربط حذائها الخفيف
وفزّتْ راكضة!

الغربة

قالت الغُربة:
شقراء، تجلس بجوار تعبها اليومىّ
وأسمرُ، يجلس بعيداً
بجوار حقيبته الداكنة
يتشاغل بفتح سحّابها وإغلاقه بإهمال.
هبطا مِن البابين الأمامىّ والخلفىّ
توقفا لحظةً أو كادا،
كأنها أحبت أن تقول له شيئاً
«تصبح على خير» مثلا
كأنه أحب أن يقول لها شيئاً ما
لكنهما سارا فى اتجاهين متعاكسيْن
وتراموای آخر الليل
توقف للمبيت فى محطته الأخيرة
قفصاً حديدياً له وطأة وامتداد
وَظلّتْ بداخله
تغفو فى عتمة الضواحى
رغبةُ رَجُلٍ وامرأةٍ
مِن هذا العالَمْ.

النَّمَش

قال النَّمَش على ثدى المرأة:
وحدى من يعرف
إن كان الذى على أطرافِ
أصابع الفتى
لهفةَ حُبٍّ مُشْمِسٍ أمْ
لهثةَ سلوقىٍّ
يجسُّ غنيمته.

قالت الكاميرا

١ ـ الوحيد

سُورٌ مُتآكل
وقلعة باذخة.
بداخلها إنسانٌ وحيد.
أشباحٌ غامقةٌ اللون،
تدنو بتدبر وبطء،
متسترةٌ بعتمةِ الليْل،
وفى الحجرات المائلة،
وبين الممرات الطويلة،
يتجول الذُّعْر
وترتجفُ الأبراج.

قالت الكاميرا

٢ ـ الغزالة

غزالةٌ تحت صفصافة.
صيَّادٌ خلْفَ السيَّاج.
عمَّا قليل،
يحينُ وقتُ الانتباه
أو
وقتُ المرائى.

قالت الكاميرا

٣ ـ الملاحَقَة

الكركدنُ يركُضُ بشهوتِهِ
خلْفَ امرأةٍ عارية.
المرأةُ تحتمى بالشجرة.
العصافيرُ على الشجرة
ترِفُ جميعُها فجأةً
وتطيرُ فى ذُعر.

قالت الكاميرا

٤ ـ اللّعِبُ

الجدّةُ تغزلُ كنزةَ الصُّوف.
الحفيدةُ تنْسلُها مِن الذَّيْل
الاثنتان تضحكان.
ولا أحَدَ يدرى
مَن منِهما تُلاعِبُ الأُخرى!

مـــريد البـــرغـــوثى

قالت الكاميرا

٥ ـ الحدود

تحت ضَوْءِ الثُّرَيّا
التى يكادُ ثِقَلُها يقطعُ السِّلْسِلَةَ
التى تشدُّها إلى السقف،
السيدةُ التى عاقَبَتْ خادمتها منذُ قليل،
تجلس فى ركنِ الغرفة،
تغالبُ الضجر.
الخادمةُ تجلسُ فى الركنِ الآخر
وتغالبُ الضجر
الصمت بينهما يمكنُ لمْسُهُ باليد
السيدة،
تهمُّ بمنح المغفرة.
الخادمة،
تهمّ بتكرار الاعتذار.
لكنهما
على طَرَفَيَ اللَّيْل
الممتدّ بينهما كسِلْك الحدود
تستسلمانِ، فى وقتٍ واحدٍ،
لِلنَّوْم.

قالت الكاميرا

٦ ـ العشاء

بنعومةٍ ورِفْق،
مرَّ بأصابعه على خدّها،
وقَدَّمَ لها القرنفلة.
الشمعةُ تبعثُ ضَوْءاً طازجاً.
عازف البيانو
يعزف سوناتا لشوبان.
الهواء لهُ رِعشَةٌ يخالطُها سُكونْ.
قَبَّلَتْهُ على وجنتيه
احتضنَتْ يدَيْه بيديْها.
أَحْضَرَ النادلُ العشاء.
رَفَعَت الشوكةَ باتجاهِ شفتيه
وقالت بإلحاحٍ وديع:
عليك أن تذوق هذه اللقمة أولا
... .
كانا فى الثمانين!

قالت الكاميرا

٧ ـ المسافة

السيِّدةُ فى الخارج
تقلم أشجار الحديقة.
السيدُ فى الداخل
يُقَلِّمُ أظافره.
...
السيدةُ فى الداخل
تُعِدُّ الطعام.
السيِّدُ فى الحديقة

يتناولُهُ باستمتاع.

...

السيِّدَةُ والسيدُ معاً فى الشارع.
أيديهما متشابكتان.
خطواتهما متماثلة.
وفي عيونهما نظرةٌ مشتّتةٌ،
وصمْتْ.

الصمت

قال الصمت:
الحقائق الأكيدة لا تحتاج إلى البلاغة،

الحصان العائد بعد مصرع فارسه

يقول لنا كل شيء

دون أن يقول أى شيء.

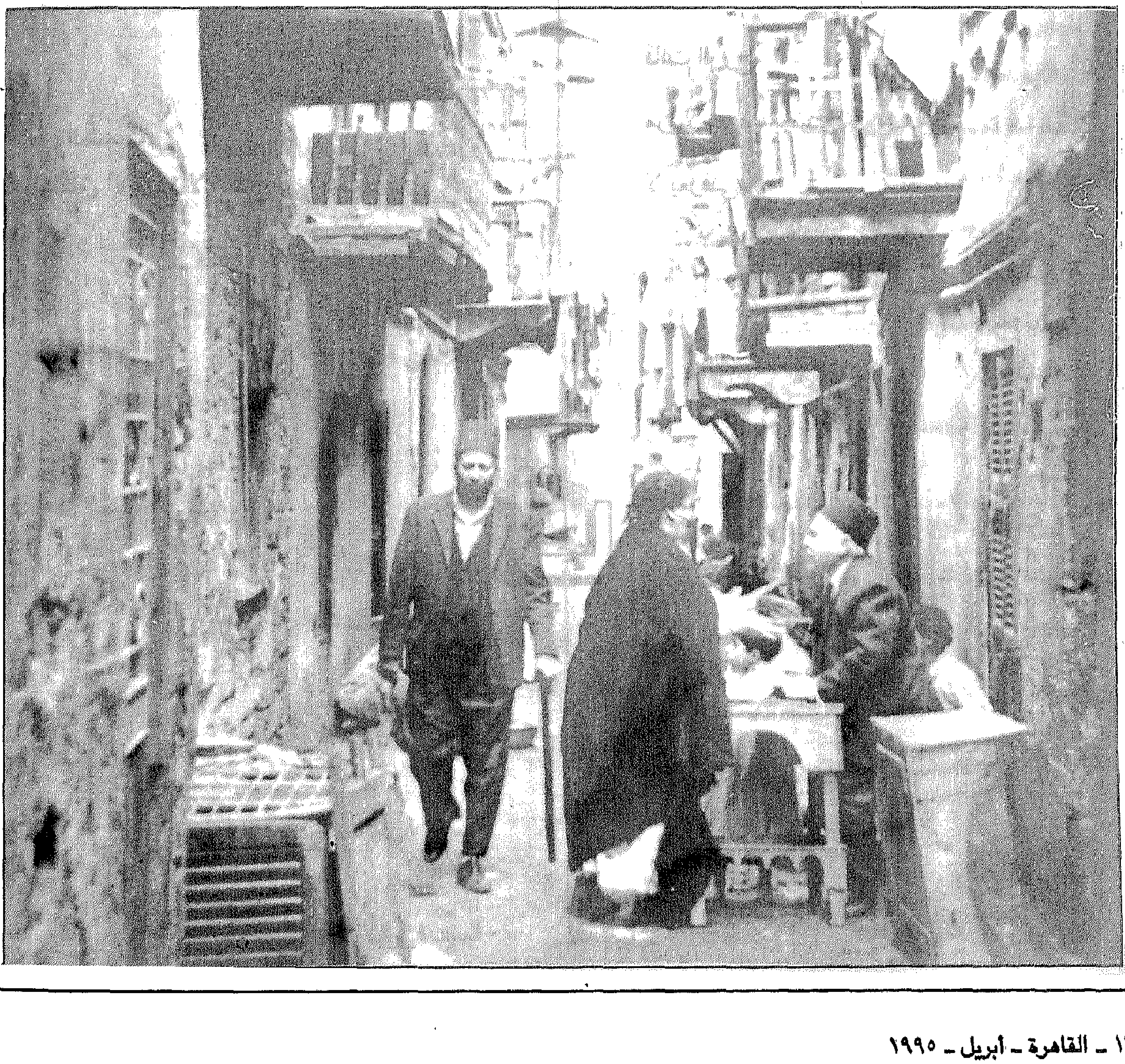
معرفة

قالت الرّوح

مَن لا يعرفُ جَسَدَى

لا يَعْرِفُنى.

غـــــريـــــب



على العائلة

شعر

عبد المنعم رمضان

١ـ بورتريه للسيدة التى غطت رأسها بالظل أو درّية

يقف الشاعر قرب الشرفة، خلف الشاعر تستند البنت الفائرة إلى منضدة كان غبار ينتف ذقن النور المائل نحو الحائط، عند الركن التليفزيون، على إفريز الشاشة أرقام تائهة، فى المنتصف تماماً سيّدة مسدلة الشّعر إلى الكتفين، الجنب الأيسر يكشف كلّ الأذن وكلّ الخدّ وكلّ العين، الجنب الأيمن يُخفى بعض خلاء الأشياء السالفة، القرطان يلوحان كقرصانين اكتفيا أن ينجذبا نحو العنق، رفيف العقد قريب يسمعه الثديان، على قاعدة العقد إله فرعونىٌ يملأ مفترق الثديين، الثوب الأسود كاف كى ينقطع الصوت ويبدأ فى التهجئة، الساق الواحدة الساقان الواحدتان تمرّان إلى أعلى، عند الركبة تلتفُّ الأنهار ورائحة الشمع المصهور، ويبدأ طرف الثوب، الضوء هنا فى هذا القبو رمادىٌ، ويسيل الصمغ الممسك بالكلمات تطير الأحرف فى جهة واحدة، لولا أن تتجمّع فى الكفّين، الكفّان تغيمان اليسرى فوق اليمنى فوق قناة واضحة كخيال الظلّ وليس يغطّيها الفستان، الشاعر ينظر كيف يصير الجسد فضاءً من حبّات القمح، وكيف يصير الصندوق المجدول من الأغصان إطاراً هشّاً، خلف قلوب ميّتة وتنام بعيداً فى الإسطبل، اختبأت يده تبحث عن مفتاح الجسد، وكانت عين الكاميرا تبحث عن شفتين محمّلتين بجوع،كان الزغب النائم تحت الأنف وخلف الصُدغ، وآنيه يتساقط منها الماء الساخن، وممرّات تسمح أن يعبرها بعض بخار وكلام مهجور، طرف لسان يملأ بهو الشاشة، ويبلّلها، هذا الفيلم مليء بالفانتازيا مثل حياة قابلة للموت، الليل ضعيف تخفره ساعات النوم، هواء يسقط من شبّاك المطبخ حيث الشرطىُّ السكران يفتّش عن واقعة، وتويجات فم مزموم لا يشبه إبزيماً إلاّ حين يجف، وصوت امرأة يهوى فى خزّان البول، كأنْ داهمها رجل أو داهمها حلم، تاييرات فوق حبال غسيل، وصياح ملفوف فى أوقات العمل، حنان صاف يمشى تحت نوافذ مغلقة، ويدان معاً تتساقط تحتهما أوسمة، ماء يدفق من صنبور، فى خاتمة الفيلم وجوه مسحوبات نحو الداخل، تصرخ: «والمستقبل مثل الماضى، جرف هار، فاسعوا فى غير مناكبها، اسعوا خلف النهر، السّيدة المسدلة الشّعر تزيح المشهد تصعد، ماذا أفعل، تسألنى أن أترك عُذْريّتها تحت الظلّ، وأنْ أتبعها أن

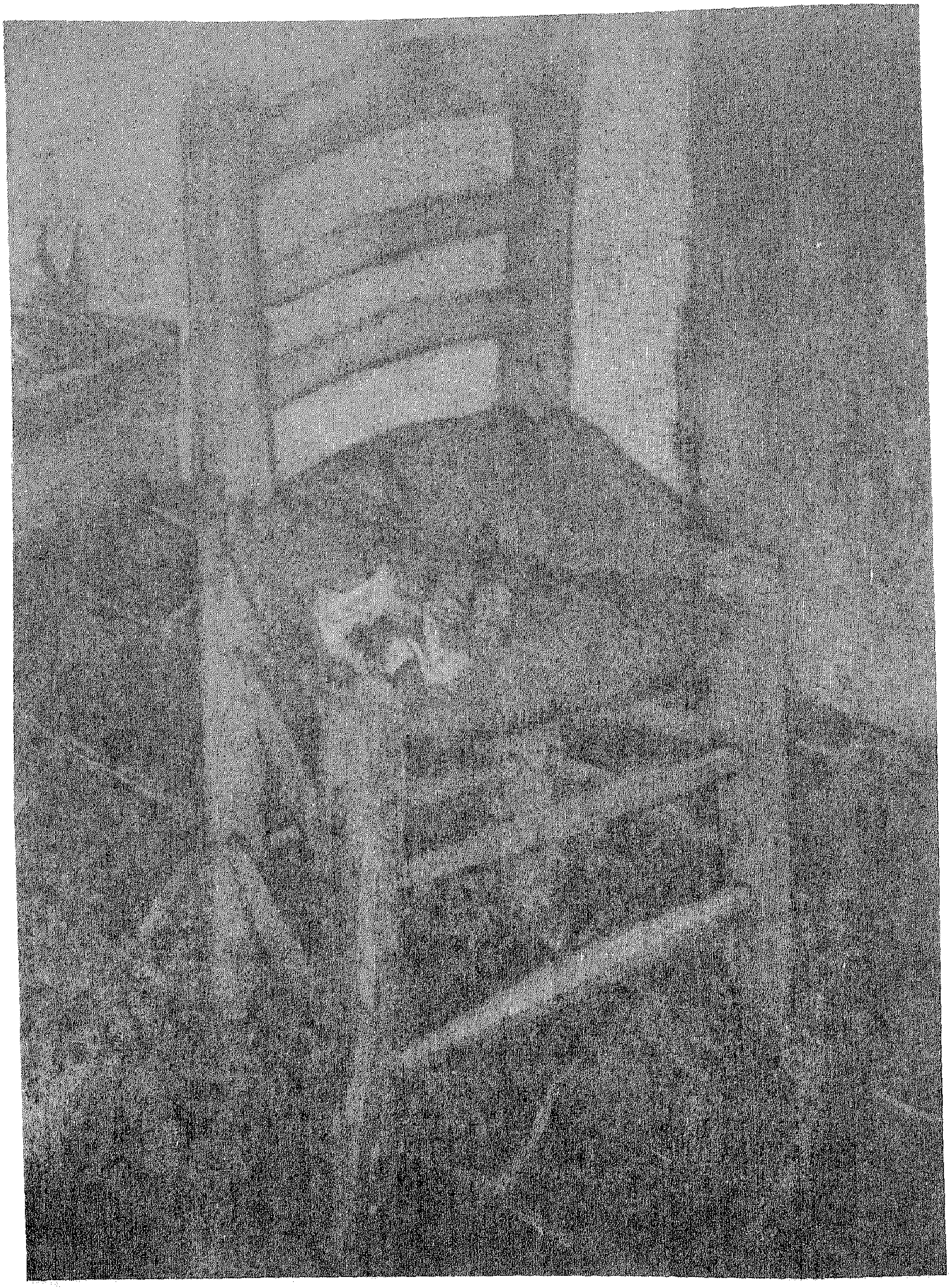
غريب على العائلة

أتسلّلَ من ليلِ محبّيها، فوق ظلامِ عذبٍ تسألُنى أن أحلمَ، أسند عنقي المائلَ فوق يديها، أن أتنفسَ فى فمها، وعلى استحياءٍ أخفى كلَّ أناملها فى قلبى، ثمّ أفكّرُ كيف يصيرُ اللهُ قريباً جدّاً قبل النوم.

٢ـ فى غرامِ الكائنِ الذى لن أعرفَه جدًا

فى الليلِ، يمكنُ للظلامِ أن يكونَ نافورةً، أدوسُ زرَّها، يخرجُ شلالٌ، وربما أستطيعُ أن أحـزمـه، ولاأسرّى عن نفسى، غالباً يتفرطُ من قلبى رفُّ ثعالبَ تنهشُ ممتلكاتى، ثم تعودُ إلى القلب جائعةً أكثر، أعرفُ أنها تعصرُ أعشابه قبل أن تأكلها، وترسلُ لى أجنحةً منتوفةً لطيورٍ تخلّلتها، أعشابُ قلبى فور اجتثاثها تنمو، والثعالبُ تتوالدُ أبداً ولا تكفُّ عن المضغِ، أرجّحُ أننى أخفيتُ ظلَّ كائنٍ تحبُّ الثعالبُ أن تستريح تحته، رسمتُ امتداداً لأعضائه أعضاءً أخرى، حتى إذا غمر الجهات كلّها لم أعبأ باتجاه سيرى، أذكرُ كنتُ صغيراً، كـان قلبى نوايا حلمٍ، ربما كنتُ ألمسُ كلَّ شيءٍ بيـدى، ألحسُه بلسانى، فى المرّةِ الأولى التى تخوّفتْ يدى، صار قلبى حديقةً بسياجٍ تداعى بابه، ومرقتْ الثعالبُ الهاربة، لا أعرفُ القلبَ إلا نفقاً أو بيتاً واسعاً، أتساءلُ أحياناً هل تجد الثعالب غير عتبته لتبول، كم مرّةٍ نويتُ أن أزيلَ الرائحة بأشواك البهجة، لا أظن أننى سأحملُ مكنستى قبل أن أزوّدَ الكائنَ بكلِّ جسمى ونصائح عن الأعيبى، وأهيّجه حتى يستطيع هو، وهو فقط، أن يسرق ظلّه، ويضعه فى حقيبةٍ لابد أننا سنفتحها إذا تباطأ الليلُ، ولابد أنّ الثعالبَ ستخرجُ من حلقى على أيّةِ هيئةٍ إذا انجرفتْ الأعشابُ صوب نهايتها، هل سنطبخها عقب كلّ مرّةٍ ننامُ فيها، عقبَ كلّ مرّةٍ ننام فيها، نصحو طائعين لكل شيء حولنا، تأمرنا الأوانى فنغسلها، يأمرنا آخر الليلِ فنتعلّق بذيله، وكلما ابتعدنا عن الأرضِ التصقنا أكثر، لا داعيَ لأنْ نسأل ما الذى نخشاه فى السماء، بعد مسافةٍ من الطيران يحبُّ الليلُ أن يكون خفيفاً، فيخلع ذيله على ظهرِ سحابةٍ، يسيلُ فوقها عرقُ التصاقنا، ونرتجّ جميعاً نسقط متباعدين فى بِركة النهارِ، بعدها نفيق ونكتشفُ أنّ مياه البركة من الرمل.

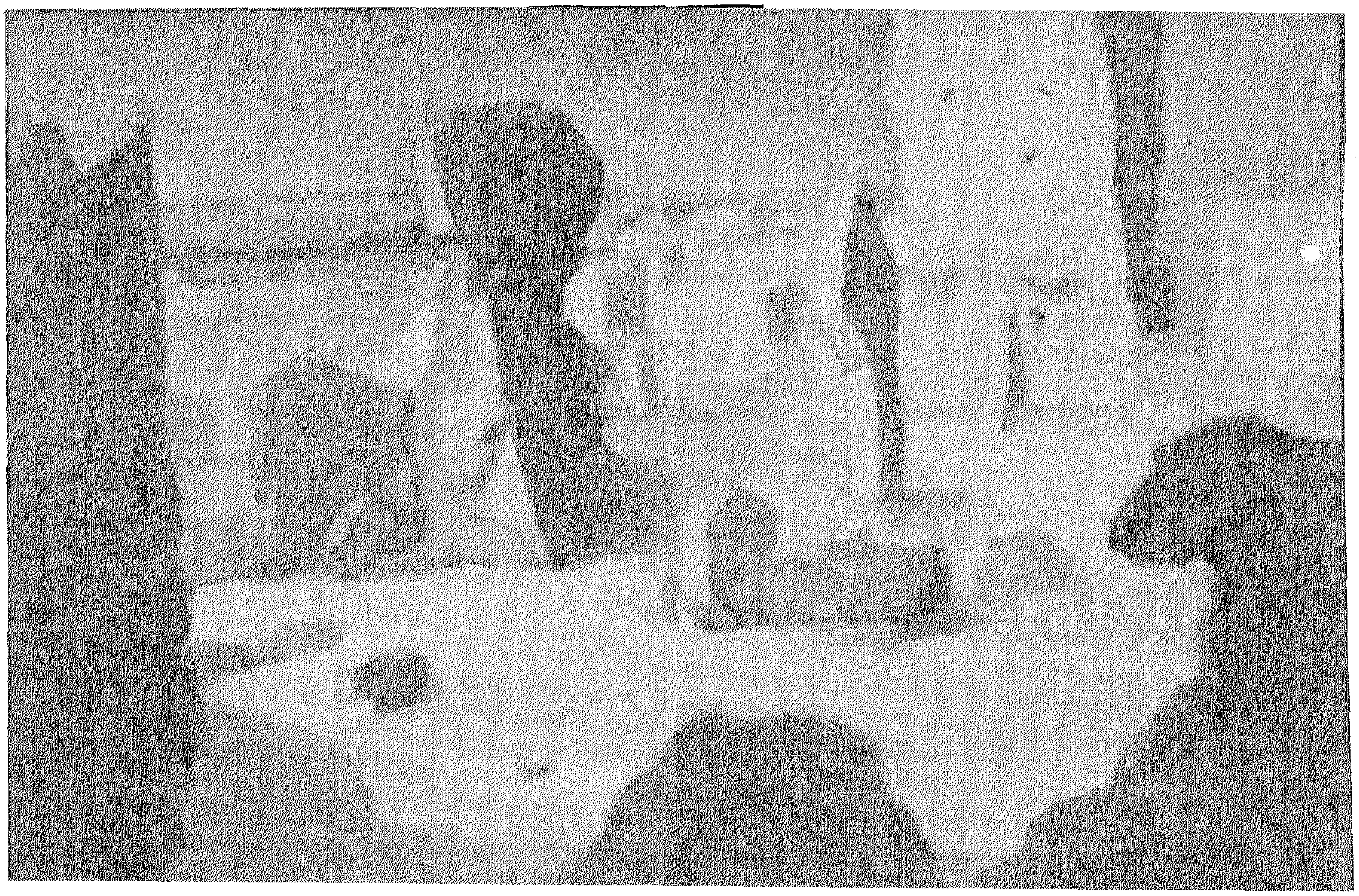
فى أوّلِ الأيامِ أحببتُ الرملَ على أنه ابنُ النهارِ، وتجمعتْ فى كتبى دموعُ الأحصنة والفرسانِ والأنبياء، وبعدما رأيتُ الأشجار تهزمُ الأحصنة والأنبياءَ يبكون احتياجهم لرحيقِ الخطيئة، رأيتُ أن أحبَّ الأكثر وداعةً والذى لا ينهزم، فأحببتُ المياه الزرقاءَ على أنها بنتُ الليل، واتخذ وجهى مكاناً على سقفها، خفتُ قليلا أن أحبّ نفسى، على الأرجح خفتُ قليلا أن أحبَّ نفسى فقط، ولما كان الواجبُ أن أتنفّسَ، نمتُ على الأرجوحةِ التى بحرجتنى جنب الكائنِ، بعد وقتٍ من الفرحِ رسمت امتداداً لأعضائه أعضاءً أخرى. ■



للفنان ڤان جوخ

السـمر

للفنان زهران سلامة



١٧٨ ـ القاهرة ـ ابريل ـ ١٩٩٥

المعجز

قصة

خورخى لويس بورخيس

ترجمة

محمد إبراهيم مبروك

عن : خورخى لويس بورخيس

[٢٤ أغسطس ١٨٩٩ ـ ١٤ يوليو ١٩٨٦]

ولد بالأرجنتين لعائلة احتلت مكانة بارزة لثقافتها الراقية ولجذورها الممتدة بعمق تاريخ الأرجنتين، إذ إن عديداً من أسلافه هم أبطال فى تاريخ حروبها. (درس فى بوينوس أيرس وكشف عن اهتمام مبكر باللغات والآداب الأجنبية ثم سافر إلى سويسرا ليكمل دراساته العليا ، وقام برحلات متعددة في أرجاء أوروبا ثم درس فى كامبردج وسافر إلى أسبانيا ليقضى بها ثلاث سنوات ثم رجع إلى بوينوس أيرس فى ١٩٢٣. شارك فى تأسيس مجلة «الموشور» الأدبية ثم بدأ فى نشر أشعاره وكشف فيها عن نزوع إلى التجريب ، وشارك بكتاباته وحواراته شعراء الطليعة الأوروبية وأصدر عام ١٩٢٥ ديوان .. القمر من الأمام .. ثم ديوان دفاتر «سان مارتين» ١٩٢٩ ، ووضعته أعماله الشعرية فى طليعة الشعراء الذين يكتبون بالأسبانية. وعمل بالمكتبة الوطنية إبان حكم بيرون، وبعد سقوط حكمه عين مديراً لها، فضلا عن عمله كمحاضر عن الأدب الأنجلو سكسونى ، ومجدد نشط ومتحمس للاتجاهات الأدبية الحديثة ، كما كان مترجما قدم أعمالا لوليم فوكنر، وفرجينيا وولف ، وكافكا، وكان ناقداً نافذ البصيرة فى دراساته ومقالاته التى صدرت فى كتابين هما «تساؤلات : ١٩٢٥»، (حجم الأمل الذى أمتلكه : ١٩٥٦) ثم قدم نفسه فى النهاية كواحد من أهم كتاب القصة القصيرة ، قدم منها :

(تاريخ العار العالمى : ١٩٣٥)، (تاريخ الأبدية : ١٩٣٦) ، (قصص : ١٩٤٤) ، (الحديقة ذات الطرق المتشعبة : ١٩٤٤) ، (الألف : ١٩٤٩)، (المتاهات : ١٩٦٢) ، (أبحاث أخرى : ١٩٦٤)، (كائنات متخيلة : ١٩٦٩)، (تحقيق برودى : ١٩٧٠) ، (ذهب النمور : ١٩٧٢) ، (كتاب الرمل : ١٩٧٥) وكان قد نشر ترجمته الذاتية عام ١٩٦٧.

وما من كاتب معاصر استطاع أن يبزه فى معالجاته القصصية التى تكشف عن اقتدار فى التعامل مع اللغة ، ولا فى جديته ورصانته وحسه البالغ الرهافة ، ولا الإمكانية غير العادية التى لم تخنه أبداً فى الاستفادة من الطاقة الخصبة لخيالات الطفولة التى ظل محتفظا بها. ولبورخس قدرة هائلة على مزج كل ألوان التخيل مع حساباته الباردة المتزنة والتى تصيب القارئ بالجدة والارتباك إزاء ما يبدو تناقضا ظاهريا، بل ويمنح فنه القصصى قدرته العظيمة على أن يكون مشحونا بقوة درامية لدرجة أنها تبدو كما لو أنها لغز.

«فأماته الله مائة عام ثم قال كم لبثت قال لبثت يوما أو بعض يوم».

سورة البقرة الآية ٢٥٩*

فى تلك الليلة من الرابع عشر من مارس عام ١٩٣٩ وفى شقة زلتنير جاس ببراغ؛ حلم جارومير هلادك مؤلف تراجيديا «الأعداء» التى لم تكتمل، وكاتب «دفاع عن الأبدية»، وبحث عن المصادر اليهودية غير المباشرة لـ «جاكوب باوم» بأنه يلعب دور شطرنج طويل. لم تكن المباراة بين شخصين؛ بل بين عائلتين شهيرتين. ولقد بدأت المباراة منذ عدة قرون ولم يكن باستطاعة أحد أن يتذكر ما الذى كانا يتراهنان عليه، لكنهم أشاعوا بأنه كان رهانا خطيرا، وبلا حدود. كانت القطع ورقعه الشطرنج موجودة

السـر المعـجـز

بأحد الأبراج غير المعروفة «وفي الحلم» كان جاروميرهو الابن البكر لإحدى العائلات المعروفة بنضالاتها، وكل الساعات دقت ساعة بدء المباراة التى كان من المستحيل تأجيلها . وكان الحالم يركض فى الصحراء التى تجتاح رمالها الأمطار، ولم يفلح فى تذكُّر أى من قطع الشطرنج أو الملوك، وفى تلك اللحظة صحا من نومه. كانت قرقعة الأمطار قد انقطعت، والدقات الرنانه المرعبة للساعات قد توقفت وبإيقاع متوافق أخذت تتعالى الصيحات من زلتنيرجاس بينما تقطعها أصوات تصدر الأوامر . كان ذلك وقت الفجر، وهو الوقت نفسه الذى كانت طلائع مدرعات الرايخ الثالث تدخل فيه براغ .

التسعة عشر الذين يشكلون المجلس الحاكم تلقوا عريضة الاتهام ضد الرجل التاسع عشر جارومير هلادك، وكان قد اعتقل فى ساعة متأخرة من الليل واقتادوه إلى معسكر من معسكرات التطهير، وكان عبارة عن ثكنة عسكرية مدهونة باللون الأبيض فى الجهة المقابلة لـ «مولداو» . لم يكن بمقدوره دفع التهمة، إذ إن إحدى التهم التى وجهها الجستابو إليه، كانت أن اسم عائلة والدته هو .. جاروسلافسكى ، وبذلك فلقد كان ممن يحملون فى عروقهم الدم اليهودى . ثم إن بحثه عن «بادم» كان دليلا دامغاً على يهوديته . وإمضاؤه عليه كان الذريعة التى أطلقت أيديهم لوضعه فى خانة المحرضين على عدم التعاون مع المجلس الحاكم . ثم إنه قد سبق له أن ترجم «سفر عزرا» سنة ١٩٢٨ لدار نشر «هرمان بارسدورف»، ولم يخف كتالوج هذه الدار نزوعه إلى المبالغة فى مدى شهرة المترجم، وكان ذلك لأسباب تجارية تخدم أغراض النشر ، هذا الكتالوج تصفحه «يوليوس روث» أحد رجال السلطة الذين يملكون فى أيديهم تقرير مصير هلادك.وكان من المستحيل وجود إنسان واحد ، بعيداً عن تخصصه، ولا يتورط فى التصديق على الفور على هذا الاتهام ، إذ إن التعرف على سمة أو سمتين لحظة القوطى يكفى لأن يدفع «يوليوس روث» إلى الإقرار بخطورة هلادك ، وإدانته والحكم عليه بالموت ، استناداً إلى تحريضه للآخرين على عدم التعاون مع المجلس الحاكم . وتحدد لتنفيذ حكم الإعدام يوم ٢٩ مارس الساعة التاسعة قبل الظهر وذلك التأجيل فى تنفيذ الحكم (ولسوف يدرك القارئ أهمية ذلك فيما بعد)كان وفقا لمشيئة السلطات الحاكمة ، والتى لم تتسم إجراءاتها بأى طابع إنسانى ، بل بالآلية المصمتة التى تحكم حركة النباتات والكواكب . أول ما انتاب هلادك كان إحساسا مطلقًا بالرعب. فكر بأنه ربما لم تكن المشنقة لتثير فيه هذا الرعب . أو ضرب العنق ، أو الذبح ، لكن الإعدام بالرصاص فهذا شىء لا يمكن احتماله. وعبثا كرر القول لنفسه بأن الموت نفسه عموما ، إذا جردناه من الظروف المحيطة به، هوالمرعب، وليس الظروف المحددة التى يجىء فيها الموت . لم يتعب من تخيل تلك الظروف . وبشكل عبثى ألح بالتفكير فى استنفاد كل الظروف المختلفة والمحتملة ، ولم يكف عن التنبؤ بما ستكون عليه صورة الإجراءات فى تنفيذ الإعدام الذى صدر به الحكم، من أول الأرق الذى سيلازمه حتى طلوع الفجر ، وحتى الفرقة المجهولة التى ستطلق عليه النار . وقبل أن يأتى اليوم الذى حدده «يوليوس روث» مات مئات الميتات فى أفنية أرهقت أشكالها وزواياها علم الهندسة: مرميا برصاص المترولبوزات التى يحملها جنود مختلفون يتغيرون فى كل مرة ويتغير عددهم ، أحيانا يفتحون النار عليه ويعدمونه من مسافة بعيدة ، وأحيانا أخرى من مدى أقرب جداً ، واجه تصوراته لإجراءات حكم الإعدام التى تخيلها بخوف حقيقى (وربما بشجاعة حقيقية) ولم تدم كل صوره متخيلة إلا لثوانٍ معدودة . ولما استحكمت حلقة هذه الخيالات حوله ، رجع جارومير مرة أخرى إلى وقت امتد طويلا فى صلوات المساء متهيبًا ليلة موته ، وحينئذ فكر بتروٍّ فى أن مايجرى فى الواقع لا يتطابق، فى العادة ، تماما مع توقعاتنا له، وبمنطقه المراوغ والمضلل تحايل كى يخرج بنتيجة يكون لزاما عليه بمؤداها أن يتنبأ بوقوع أحداث تطرأ على ترتيبات تنفيذ حكم الإعدام وتحول دون حدوثه . وأمينا مع نفسه وإدراكه لضعف هذه الحيلة السحرية التى لا تعدو نوعًا من الشعوذة ، تخيل وقوع معجزات هائلة ، كى تحول دون حدوث وقائع إعدامه، غير أن خوفه انتهى إلى أن هذه المعجزات ، بالطبع ، ما هى إلا توقعاته ، ويائسا فى الليل ، سعى جاهداً لأن يمسك بالجوهر اللا متناهى للزمن ، مدركا أن ذلك الذى ينفلت منه يتسارع مندفعا رأسا الآن نحو فجر اليوم التاسع والعشرين ، وفكر بصوت عال : إننى الآن فى الليلة الثانية والعشرين ، وطوال هذه الليلة

(وطوال ست ليال أخرى) فأنا محصن ضد الموت وباق على قيد الحياة. وفكر بأن ليالى النوم تبدو بالنسبة له مظلمة وعميقة كمياه المستنقعات، وباستطاعته أن يغرق نفسه فيها. وأحيانا كان يتمنى وقد نفد صبره أن يطلق الرصاص عليه من فرقة الإعدام التى يمكنها أن تحسم أمره وتحرره، سواء كان ذلك هو الأفضل أم الأسوأ بالنسبة إليه، فإنها سوف تحرره من حمله مكرهًا على مواصلة تفكيره العبثى.

فى الليلة الثامنة والعشرين، وقتما كانت أشعة شمس آخر غروب تنعكس على زجاج نوافذ الحائط العالى المواجه له، انتشله من تلك الانشغالات التافهة، تفكيره فى مسرحيته «الأعداء».

كان هلادك قد تجاوز الأربعين من عمره، وإذا استثنينا بعض الصداقات وكثيراً من عاداته، فإن مزاولته للأدب، والتى يكتنفها الغموض، هى التى تشكل جوهر حياته، وككل كاتب فالمعيار الذى يقيِّم به انجازات الآخرين يكون من خلال مابرعوا فى إنجازه طالبا منهم أن يتموه هو بما تخيله أوهيئ له. كل الكتب التى نشرها خلفت فى روحه الإحساس المعقد والمتكرر نفسه بالأسف على كتابتها. ولقد بدت السمه الأساسية لتحقيقاته لعمل يارم حول «ابن عزرا» و «الطوفان» بالوقوف عند مجرد معالجته لترجمة «السفر» لـ «عزرا» بشكل ينم عن التهادف والإرهاق والتخمينات الملقاة على عواهنها.

ربما تميز «دفاع عن الأبدية» بأن جوانب قصوره أقل، فالمجلد الأول يحكى تاريخ تخيلات الإنسان للأبدية، بدءاً من الوجود الذى لايمكن تغييره حسبما يرى بارميندس حتى الماضى الذى يمكن تغييره حسبما يرى هنتون. البرهان الثانى (حينما يرى فرانسيس برادلى) أن كل الأحداث فى العالم، والتى تتوالى فى الزمن أثبتت أنه لا نهاية لعدد أشكال الوجود المحتملة للإنسان وأنه يكفى أن يحدث عود للحياة لمرة أخرى واحدة حتى يبرهن ذلك على أن الزمن خدعة... ولسوء الحظ فإن تلك البراهين أو الحجج التى تبرهن على ذلك لم تكن أقل خداعاً؛ وكان هلادك يتطلع إلى ذلك كله بازدراء وحيرة، وكان قد كتب من قبل مجموعة من القصائد التعبيرية، ومما أربكه أنها نشرت ضمن منتخبات شعرية سنة ١٩٢٤، وما من منتخبات شعرية أخرى كانت تصدر بعد ذلك إلا ونشرتها عنها. بسبب كل هذا الماضى الهزيل المشكوك فى قيمته، أمل هلادك أن يرد الاعتبار لذاته بمسرحيته الشعرية «الأعداء» (امتدح هلادك نفسه وأشار بأنه كتب هذه المسرحية شعراً، لأن ذلك يحول بين مشاهدى المسرحية والسهو عن لاواقعيتها، والتى هى شرط من شروط الفن).

هذه المسرحية حافظت على وحدات الزمن، والمكان، والحدث ولقد جرت أحداثها فى هرادكانى، فى مكتبة البارون دى رومير رومير ستاد فى إحدى أمسيات الأيام الأخيرة للقرن التاسع عشر. ففى اللوحة الأولى من الفصل الأول يزور شخص غريب رومير ستاد. (دقات الساعة تعلن السابعة، أشعة شمس الغروب الأخيرة تتوهج بشدة وتكسر بروعتها النوافذ الزجاجية، والنسائم تحمل صوت موسيقى مجرية أليفة وساحرة). هذه الزيارة أعقبتها زيارات آخرين ورومير ستاد يجهل هؤلاء الأشخاص الذين يتدافعون بإلحاح لزيارته، غير أنه يحمل شعوراً بعدم الارتياح لهم، إذ يبدون له كما لو كان قد رآهم بشكل ما من قبل، وربما كان ذلك فى حلم.

إنهم يتملقونه، كلهم، بشكل مبالغ فيه. هذا أول ما يتضح لمن يشاهدون المسرحيه ثم للبارون بعد ذلك ـ إنهم أعداؤه المتخفون، والذين يتآمرون للقضاء عليه. نجح روجير ستاد فى أن يوقفهم عند حدهم أو تجنب الوقوع فى الفخاخ التى نصبوها له، إذا لمحوا فى الحديث إلى خطيبته «جوليافون فيديانو» وواحد مثل «جارو سلاف كوبين» الذى ألمح مرة عن حبه لها، والآن يبدو هذا الرجل وكأنه قد فقد صوابه؛ إذ يعتقد أنه أصبح هو نفسه «روجير ستاد». وهكذا فالأخطار تتزايد حتى أن «رومير ستاد» فى الفصل الثانى اضطر لأن يقتل أحد المتآمرين. يفتتح الفصل الثالث والأخير وقد فقد الحوار تماسكه شيئًا فشيئًا: لقد عاد الممثلون الذين بدءوا، وكانوا قد استبعدوا فى التو من المسرحية، وعاد خلال لحظة واحدة الرجل الذى قتل بيد «رومير ستاد». ثمة شخص لاحظ أن المساء لم يحل بعد: الساعة دقت السابعة، فى زجاج النوافذ العالية توهجت الشمس الغاربة، حمل النسيم صوت الموسيقى المجرية الساحرة. ظهر الراوى الأول وكرر العبارات التى ألقاها من قبل فى اللوحة الأولى من الفصل الأول. وتحدث

السـر المعجـز

إليه «روميـر سـتاد» دون أن يبـدو عليـه الاندهاش . والمتـفـرجـون يدركـون أن «روميـر سـتاد» هو نفسـه «جاروسلاف كوبين» اليائس . بل إن المسرحية نفسها لم يحدث أبداً أن عرضت على المسرح ؛ إنها الهذيان الدائم الذى يحياه كوبين ثم يحياه من جديد دون أن ينتهى من ذلك أبداً.

وأبداً لم يسأل هلادك نفسـه إذا ما كـانت هذه التـراجيكوميـدية المليـئـة بالأوهام مسرحية تافهة أم فى مقدورها أن تحظى بالإعجاب . محكمة البناء أم تقوم على محض عدة مصادفات . لقد أحس بأن حبكة المسرحية التى قدمت لها فى التو وصفاً سريعًا، كانت أفضل وسيلة لإخفاء نواقصة ، وحتى يتمرن فيها على الأعمال التى تمنحه حالات من المتع ، ومن أجل أن يعمل من خلالها طاقاته الذهنية، والقدرة على إنقاذ جوهر حياته (بشكل رمزى) ، فلقد أتم الفصل الأول ، ومشـهداً أو اثنين من الفصل الثـالث ؛ والبحـر العروضى الذى اتخـذه لعمله الشعرى أتاح له قدرة دائمة على ضبط الأوزان السداسية (فى العروض اليونانى) دون أن يكون المخطوط أمامه . فكر بأنه لم يتمكن بعد من الانتهاء من كتابة فصلين ، وأنه سيمضى فى الصباح الباكر ليواجه حتفه، وفى ظلمة الليل أخذ يتكلم بصوت مسموع مناجيًا الله : «إذا كنت قد خلقتنى من طراز ما من البشر ، وقد لا أكون واحداً من رجالك المصطفين والذين لا يمكن أن يوجـد مثلهم على الأرض ، إلا أننى خلقت فى هذه الحياة كمؤلف لمسرحيـة «الأعداء» وحتى أكمل هذه المسرحيـة ، وحتى يمكنك أن تغفر لى خطاياى وأن تتجلى قدرتك فإننى أسألك ياربى أن تمد فى عـمـرى سنة واحـدة أخـرى، امنحنى تلك الأيام ، أنت يامن يمُن له القرون والأزمان» . وكـانت تلك هى الليلة الأخيرة ، الليلة الأفظع من كل لياليه التى انقضت ، إلا أنه ، وبعد عشر دقائق فقط ، أغرقه النوم كموج مظلم.

وفى نومـه حلم هلادك ، وكـان ذلك حوالى الفجر، بأنه كان مختفياً فى إحدى قاعات مكتبة كليمنت (الرحمـة) وكان أمين المكتبـة يضع على عينيه نظارة سـوداء. سـأله : «عم تبـحـث؟» أجـابه هلادك: «أبحث عن الله» . قـال له أمين المكتبـة : «إن الطريق إلى الله يبـدأ من حـرف من الحـروف فى صـفـحـة من الصـفـحـات من مـجلد من المجلدات الأربعمائة ألف الموجودة فى مكتبـة الرحمة . آباؤنا وآباء آبائنا قد بحثوا عن هذا الحرف، ولقد ظللت أبحث عنه حتى عـميت» . ثم خلع نظارته ورأى هلادك عينيه اللتين فقدتا قدرتهما الحية على أن تبصرا ، عينيه الميتتين . واقترب منهما قارئ من رواد المكتبة ليرد للأمين أطلس للخرائط : «هذا الأطلس لا فائدة فيه» ثم ناوله لهلادك، الذى فتح صفحاته كيفما اتفق فإذا بالكتاب ينفتح على خريطة من الهند أذهلته وأصابته بالدوار، ومن المؤكد أنه فوجئ بنفسه وهو يتحسس واحداً من أصغر الحروف وأرقها، حرفا صغيرا جداً، ثم وهو يسـمع صوتا يملأ الكون ويأتيـه ويكلمه : ــ الزمن الذى تحتاجه لعملك قد منح لك .» وهنا استيقظ هلادك.

تذكر أن أحلام البشر من عمل الرب ولقد كتب موسى ابن ميمون أن الأصوات التى تأتى فى الحلم مـا هى إلا أصـوات سماوية ، خصوصا عندما تنطق بطريقة واضحة الاختلاف ، ولا يمكننا أن نرى عـمن يصدر الصـوت . ارتدى ملابسه حالما فتح جنديان زنزانته ودخلا عليه وأمراه أن يقوم ويتبعهما.

كـان هلادك قـد تخـيل ، من خلف البـاب ، كل مـا سـوف يراه : متاهة من الدهاليـز والسـلالم العـديدة ، بنايات عسكرية منفصلة ، لكن الواقع كان أقل إثارة مما تخيل ، وأكثر بؤسًا. فلقد نزلوا درجة سلم حديدى واحدة ليصلوا لأرض الفناء الداخلى . كـان بأرض الفناء جنود عـديدون ، يرتدون ستـرات عـسكرية رسمية مفتوحة الأزرار بينما يفحصون موتوسيكلا ويتناقشون حوله. نظر الرقيب أول إلى السـاعـة : كـانت الثـامنة وأربعا وأربعين دقيـقـة ؛ وكـان عليهم الانتظار حتى تدق التاسعة . وبينما كان هلادك ينتظر قاعداً على كومة من الخشب كان يغمره الإحساس بأنه لا قيمة له أكثر من إحساسه بأنه شقى . وانتبه إلى أن عيون الجنود تتحـاشى النظر فى عينيه . ولكى يخـفف عنه الرقـيب أول وطأة الانتظار؛ قدم له سيجارة . لم يسبق لهلادك أن دخن السـجـائر، إلا أنه قـبلهـا من باب المجاملة والتواضع. وبينما كان الرقيب أول يشـعلهـا له لاحظ أن يديه كـانتـا ترتجـفـان . كـان اليـوم غـائمًا ، والجنود كانوا يتكلمون بصوت خافت كـما لو أنه مـات . وعـبـثـا حـاول أن يتـذكـر المرأة التى كـانت «جـوليا جون ويدنيناو» رمزًا لها.

تشكلت الفـصـيلة وأخـذت وضع الاسـتـعـداد لضرب النار ، ووقف هلادك

أمامها وظهره ملتصق بحائط الثكنة العسكرية منتظراً لحظة إطلاق النار عليه شخص ما منهم أوضح أنه يخشى من أن يظل الحائط بعده ملطخًا بدمه؛ ولذلك أمروا المتهم أن يتقدم بضع خطوات للأمام.

وبشكل لا معقول، ولا يتفق أبداً مع هذا الموقف، تذكر هلادك لمسات أيدى المصورين المرتبكة التى تحضّر الشخص لالتقاط صورة له. وعلى صدغ هلادك وقعت نقطة كبيرة من ماء المطر وأخذت تنحدر ببطء نحو أسفل الخد. وصرخ الرقيب أول عليهم للمرة الأخيرة مصدراً لهم الأمر بإطلاق النار. لكن الكون توقف.

البنادق المعده لإطلاق النار على هلادك كانت مصوبة بالفعل، لكن الرجال الذين كان عليهم أن يصرعوه لبثوا جامدين بلا حركة. ذراع الرقيب أول المرفوع اتخذ الوضع الثابت لإعطاء إشارة بأمر الضرب لا تنتهى وعلى حجر من الأحجار المبلطة بها أرض الفناء ألقت نحلة بظلٍ لا يريم. والريح لم تكن تتحرك كما لو كانت ريحًا مرسومة فى إحدى اللوحات. حاول هلادك أن يصيح أو يصفر أو يدير إحدى راحتيه، لكنه تأكد من أنه مشلول. ولم يصله ولا حتى أقل صوت لحفيف يصدر عن العالم العاجز عن الإتيان بأية حركة. فكر «أنا فى الجحيم، أنا ميت». وفكر «أنا مجنون». وفكر «الزمن قد توقف» بعد ذلك فكر تبرؤ، إذا كان الأمر على هذا النحو كما يبدو؛ فلابد وأن ذهنه قد توقف أيضا عن التفكير ورغب فى أن يجرب ليتأكد من هذا الافتراض: أعاد القراءة (دون أن يحرك شفتيه) لربع القصيدة الرعوية لفيرجيليو. وتخيل أن الجنود الواقفين على مبعدة منه يشاركونه، فانتابه الحنين لأن يتواصل معهم بالتحدث إليهم ولقد أدهشة ألا يحس بأقل تعب ولا حتى إحساس بالدوار من طول وقفته الممتدة طويلا بلا حركة. وبعد مرور وقت لم يتمكن من تحديده؛ نام. وعندما استيقظ كان العالم على حاله من الصمت والصمم. وبخدّه ظلت عالقة قطرة ماء المطر، وظل النحلة بقى ثابتا على أرض الفناء، ودخان السيجارة التى رمى بها على الأرض مشتعلة ظل معلقا فى الهواء لم يتبدد أو يختف مطلقا. ومر يوم آخر قبل أن يدرك هلادك مغزى ما حدث.

إنه العام الكامل الذى التمسه من الرب ليكمل عمله، ولقد منحه ربه القادر على كل شيء العام كاملا. وحقق له الرب المعجزة التى تخفى على الجميع. فالرصاص الألمانى سيصرعه فى الموعد الذى تحدد لكن مارسخ فى وعيه أن عاما كاملا سينقضى بين الأمر وتنفيذه. وتحولت مشاعره من الحيرة إلى الذهول، ومن الذهول إلى التسليم، ومن التسليم إلى فورة من جيشان المشاعر والامتنان للرب.

لم يكن هلادك يحضر عمله من نص مكتوب، بل من ذاكرته. والمهارة التى اكتسبها مع كل إضافة لسطر من الشعر كانت تمنحه المقومات الأساسية لكى يتقن عمله المسرحى الذى لا يمكن أن يخامر الشك فيه أولئك الذين يجلسون أمام خشبة المسرح وينسون مؤقتا الفقرات غير المكتملة. لم يكن عمله من أجل الأجيال المقبلة، ولا حتى الله، أو متذوقى أدبه من القراء والذين لم يكونوا معروفين له. وشرع مولعًا بالاهتمام بالتفاصيل، ودون أن تصدر عنه نأمة، وفى السر، يكتب فى الزمن الممنوح له متاهته الشامخة خفية. أعاد كتابة الفصل الثالث أكثر من مرتين، وشطب على حادثة رمزية زائدة، وشطب دقات الجرس، وألغى الموسيقى، ولم يسمح لأى شيء يلح عليه ليرغمه على الإسراع فى إنجاز عمله، حذف، وكثف، وتوسع، وفى إحدى المرات اختار عبارات من الرواية الأصلية. ووصل للحالة التى أحس فيها بحنين إلى الفناء، وإلى الثكنات العسكرية، وإلى أحد وجوه الذين واجهوه ولطفت من نظرته إلى شخصية رومير ستاد. واكتشفت أن تنافر الأصوات المثير للملل والذى حذر منه فلوبير كان مجرد خرافات نظرية: لأن حالات الركاكة، وحالات الضجر تأتى من الكلمة المكتوبة لا الكلمة المنطوقة.. لقد أتم عمله المسرحى كانت لديه مشكلة واحدة خاصة بجملة ما، وقد وجد لها حلا. قطرة ماء المطر تحت خده بدأت تنحدر، انبعثت صرخة مجنونة، تلفت بوجهه نحوها، فتحت فرقة الإعدام النار عليه، وبأربع دفعات من طلقات الرصاص كانت قد محته.

جاروميير هلادك مات فى التاسع والعشرين من مارس، فى الساعة التاسعة ودقيقتين من صباح اليوم نفسه. ■

هامش

(*) الآية أوردها بورخيس مترجمة إلى الأسبانية.

نسير

للفنان عمر جهان

ونشرد

شعر

كريم عبد السلام

القدمان والملائكة

القدمان نزلتا درَجاً صديقاً وهما الآن فى السَّيْر،
الملائكة المكلّفون بإحضار التّعب يتحدثون معهما:
لن نجعله منشاراً فى القصبتين - يقصدون التعب -
بل نطلق نَمْلَنا وحرارتنا أولا.
هناك حرارة تشبه حرارتنا؛ يفرزها الكحول
وهناك نَمْلٌ يشبه نمْلَنا
يساعده الأطفال بأنْ يلقموا بطن الواحدة لكُلابتيْها

يودون لو عرفوا متى أولُ توقّفٍ
متى لحظةُ الرصيف:
النزول البطىء والذاكرة التى تَكِرُّ
يودون لو عرفوا رغم أنهم لا يتعبون من إحضار التعب للأقدام،
هؤلاء الملائكة
يتحدثون بحماسٍ لا يفْتُر
جاهلين أن القدمين
ستبطآن حتْماً من سيرهما.

فى الشتاء

نظَرْنا من النافذة قبل أن نخرج
بِرْكَةُ المطر اكتملتْ فى الليل
أثناء جلوسنا تحت الأغطية،
نتنصّتُ على الرعد الذى يشبه أشخاصاً نكرهُهم
لَمْ نَرَ البلاطات وقطع الطوب
التى سنعبر عليها بعد أن نستجمع حذرَنا وشجاعتَنا،
لكننا رأينا أحد الجيران يمشى على الماء
فتخيلنا البلاطات وقطع الطوب فى مواضعها.
سَهوْنا حين فاجأتنا وجوهنا على المياه،
مياه غير رائقة
لم نصدق أن صورنا انطبعت عليها بهذا الوضوح

ارتبكت الأقدامُ فوق البلاطات
وغابت صورنا،
دفعتنا يدٌ لا مرئية نحو الاستلقاء فى المياه
وتشبثنا بأفاريز وجدناها قريبة من أيدينا.

ثوانٍ كافية لتذكُّرِ الصيف:
الأحذية القماشية،
والسَّيْر فى جميع الإتجاهات.

فى الصيف

يونيو - الإغماءات
القدم الجريحة فى حذاء خفيف
لأنه لا مفر من الحركة باتجاه العمل

نســـيـــر ونشـــرد

يونيو ـ
الحصاة تحت الجرح
شظية من الجرانيت بانتظار الغافل
من الألم،
تعصرها بقبضتك
وتسألها: لمَ؟

يونيو ـ
الشمس هذه، لا تجدى معها الإرادة
ربما تكون القدم هى الدخيلة،
هى المعتدية
وتكون الحصاةُ
ـ التى لا يعنيها القيام بدَوْرِ الفخ ـ
ماضيةً لإتمام دورتها

الذبيحة

لم أكن المتفرج الوحيد على مونودراما الإوَزّة
كنت عابراً أمام عينيها المندهشتين
اللتين لم تتوقعا الغدر بهما
رغبتها البلهاءُ فى النجاة
بلهاءُ حقاً

الأطفال رفرفوا بالأذرع
وتمنوا أن تتغلبَ على المفاجأة،
ركضوا إلى داخل البيت وتركونى فى مواجهتها
حياةً لحياة

فى آخر أحلامها ـ الإوزّة
تعود للزغب يكسو جناحيها
ولسرب الإوزات خلف أم قوية
تتوقف العربات حتى تعبر
أتذكرُ أننى ساعدتها فى ارتجال الحلم:
بحيرةٌ وأسماكٌ حمقاء
وأطفال على الشاطئ يلقون بالخبز فى اتجاهها

بين رجفة وأخرى
ترش الدم من حلقومها
على الحجر الكبير أمام البيت .

الخوفُ من نسيان السّيْر

عندئذٍ
يكون رجلٌ مهملا على مقعد
كفاه على ركبتيه كمن يود إخفاءهما
يتكلم عن التريث
ويطلق تحذيرات

النظّارة على الحواس بالتناوب
دون أن يبدو أى أثر للأمواج التى أخذت تعلو!
الأم تعدو فيما ترتب الأثاث
والأقارب فى دخولهم وخروجهم
يقفزون السلالم
فيستنزفون مخزونَهم من الحركة

اهدءوا- يريد أن يقول
دون أن يظنوه باحثاً عن شفقة
- الضحكات سريعة، بدون ظلال
- ولا يمكن استعادتها

عندئذٍ
يطلق تحذيرات
أو يحرك كفيه في الهواء الثقيل
ناسياً أنه رجلٌ مهملٌ على مقعد
فيظنونه باحثاً عن شفقة

التوقُّف للراحة

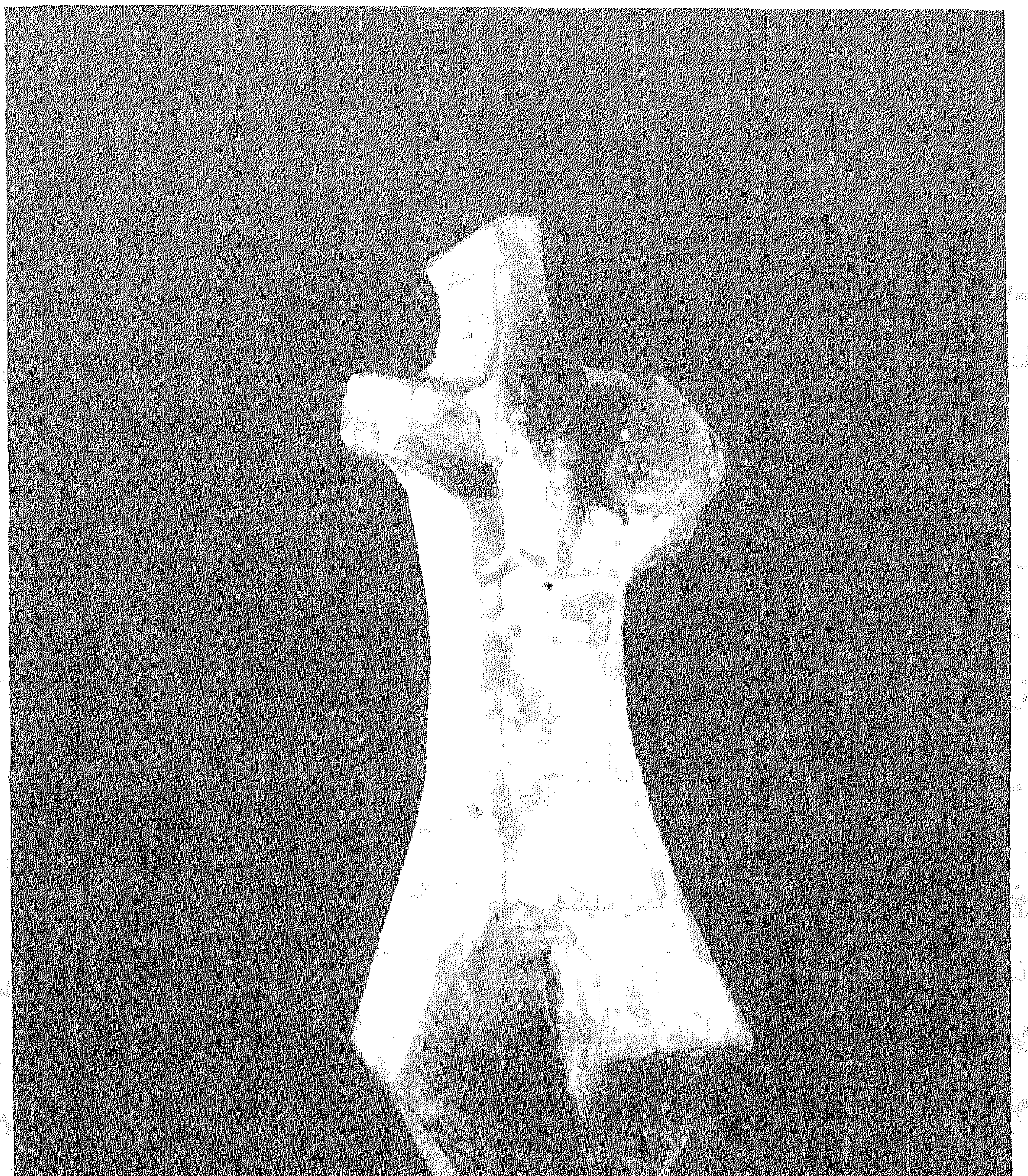
مضيتمْ بخطى متأكدة من وجهتها
نظراتكمْ للأمام، غير مبالين باصطدام الأكتاف .

مررتمْ على شبابيك الإصلاحية، الواطئة المغطاة بالسِّلك، ملأ التراب ثقوبها وبدا من بالداخل، داخل نهارهم الكهربائي،
أشباحا مخلصة لمكانها .
تقدمتمْ باتجاه نزهتكم، وظنكم آخرون متسكعين
أصحاب الدكاكين رشّوا الماء لجلب الهواء
وعندما ارتبكتمْ أمام الرذاذ، تفادوكم بحركة هينةٍ
دون أن يلتفتوا .

حكيتمْ أحداثا مرت بكم وأحدكُم بالغَ ليضحككم .

قطعتمْ أرضًا باتجاه نقطة ما، بخطى متأكدةٍ من وجهتها، نظراتكمْ للأمام، غير مبالين بمن يراقبونكم. ■

ق



للفنانة فوزيه صلاح الدين

دراسات

١٩٠ الشيخ عمارة وسقوط المنهج، عبد الخالق الشهاوي.

١٩٩ قصة العلم لكل مرحلة حقها، يمنى طريف الخولي.

٢٠٢ مرة ثانية: حول نشأة العلم ، سمير حنا صادق.

٢٠٤ بين أدونيس والنقد الغربي، محمود قرني.

الشيخ عمارة وسقوط المنهج

عبد الخالق الشهاوى

في بين عدة محاورات أجراها الدكتور عمرو عبدالسميع وجمعها في كتاب بعنوان «المتطرفون: ندوات ودوائر حوار» كان للأستاذ الشيخ الدكتور محمد عمارة مكان بارز بين المتحاورين، وقد تحدث نفسه باعتباره من أوائل من كتبوا ضد التطرف والغلو، فكان حسب ما قال أول من نقد سيد قطب، وأول من كتب ضد جماعة الجهاد، وأهمية أسبقيته هذه عنده أنه يود أن يكون في مكان الناصح، ومن موقع الود لولاة الأمور، فهو لايرى أن مشكلة التطرف معقدة، إنها بسيطة تبدو كبيرة بما يقدمه الإعلام عنها، والمتطرفون يمثلون تيارات ساذجة، ولكن الإعلام زيف هذه السذاجة، ساعده في ذلك عمليات استفزاز فكريه قادها استفزازيون، مارسوا أسلوبهم الاستفزازى لجر بسطاء المتطرفين إلى الأخطاء. ومن بين هؤلاء الاستفزازيين فرج فودة، والدكتور خلف الله، والمستشار سعيد العشماوى، وحسين أحمد أمين، وخليل عبدالكريم، ونصر حامد أبو زيد، حسن حنفى، وإزاء هذه الاستفزازات لم يجد الشباب سوى فكر ابن تيمية حيث لم يرشدهم الدعاة إلى فكر بديل.

وهكذا قدم عمارة نفسه باعتباره داعية اعتدال مما يؤهله أن يكون في موقع الود من ولاة الأمور، وانتهى بتحميل المسئولية للاستفزازيين، الذين لم يجد الشباب الإرهابى إزاءهم إلا أن يتسلح بفكر ابن تيمية الذى انفرد بعقول الشباب وحده، لأن المفكرين الإسلاميين لم يقدموا فكرا آخر.

ونبدأ من هذه البداية لنرى إلى ما قدمه ويقدمه زملاؤه من فكر إلى الشباب، وعسانا أن نجده مصدقا لنفسه، نائيا عن وهدة عدم المصداقية، التى تفشت هذه الأيام بين من يعتبرهم المفكرين الذين يتصدون لما يتصدى له من قضايا.

من بين هؤلاء مفتى الديار المصرية الذى تناول وثيقة مؤتمر السكان أولا باعتبارها رجسا من الشيطان، ثم عدل إلى أن بعضها إيجابى وبعضها سلبى، ثم عن الإجهاض رأى أن بعضه حلال وبعضه حرام. بينما يرى الأزهر أن الحمل محرم إسقاطه إطلاقا دون نظر إلى أنه في حالات طبية يرى الطبيب أن استمرار الحمل يهدد حياة الجنين والأم معا فلابد من إنقاذ أحدهما وحينئذ يكون إسقاط الحمل واجبا دون الرجوع إلى الأزهر.

ثم يأتى بيان الإخوان المسلمين، غير معارض لانعقاد المؤتمر بل يؤكد على أنه في حدود رؤية رئيس الجمهورية لاضرر منه وأنه لايخالف الإسلام وهكذا يدخل معمعة الكلام عن مؤتمر بما يشبه كلام الشيخ الشعراوى الذى أعلن أن خبر عقد المؤتمر قد أفزعه، ولكن نفسه اطمأنت لتصريحات الرئيس. لذلك فإنه حين تتفشى العدمية وعدم المصداقية تكون الأمانى في مصداقية الدكتور عمارة لنفسه عزيزة وعالمية، خصوصا وأن عدم المصداقية أصبح شائعا في غير ما يخص المؤتمر هذا، فالشيخ الشعراوى يحرم التداوى على مرضى المسلمين، ويحلله لنفسه بما يكلف الملايين على أيدى أطباء غير مسلمين، وممرضات غير محجبات، وفى لندن، والشيخ الغزالى قدم نفسه قبل عمارة باعتباره رمزا للاعتدال، حتى جاءت فتواه في المحكمة بإباحة دم فرج فوده، وإخلاء سبيل قتلته دون مسئولية أو حساب.

ولعل الدكتور عمارة يلاحظ معنا أن عدم المصداقية ليس وباء مجهول الصدر، بل إنه يتبع من خلل في المنهج، وفساد في طريقة البحث، مما يؤدى إلى أن يختلف الباحث مع نفسه ومع الآخرين من زملائه، دون رقيب داخلى يضبط المقدمات والنتائج، ويعطى نسقا واحدا من التفكير.

ولعله أيضا قد لاحظ من خلال دراسته للتاريخ الفكرى الإسلامى أنه مشحون بالاجتهادات والآراء التى تختلف باختلاف أصحابها بالنظر إلى ظروف زمانية ومكانية، وأننا إزاء الواقع الذى نعيشه فإن الممارسة تستدعى من التراث بعض ما فيه بما يناسب الحالة المعينة عند الشخص المعين على النحو الذى أشار إليه الدكتور عمارة عن ابن تيمية. والمنهج، وأسلوب البحث السليم هو الذى يمنع أن يتم الاستدعاء من التراث عشوائيا أو انتقائيا بقصد تدعيم رأى ما فى مواجهة آراء تستدعى هى الأخرى من التراث الدينى بما تشاء مما ينقل عدم المصداقية من الأشخاص إلى التراث ذاته، وفى هذا ما فيه من خطر عظيم.

ورحم الله زمانا كان فيه اختلاف رجال الدين رحمة وتخفيفا على الناس حيث لم يكن الاختلاف مبنيا على أدلة انتقائية، تنفى حق الآخرين فى الاستدلال وحيث كان الباحث أو المفكر على طريقة واحدة فى المشكلة الواحدة، وعلى اتساق فى رؤية العامة لكل الأمور، ولكننا نرى اختلاف الإنسان مع نفسه فى المشكلة الواحدة، ومع الآخرين فيها وفى غيرها، فيتم الاستدعاء من التراث بلاضابط ويفقد الاستدلال مصداقيته حيث لامنهج فيشتد التضارب ويحتدم الخلاف بين الباحثين وأولى بديهيات المنهج أن الكلمة تؤخذ فى سياقها، وأن الكلام يؤخذ فى محيطه التاريخى، والاجتماعى، وبذلك يكون هناك فهم موحد لأبجديات النص المطروح بدلا من فهمه طبقا لمعان لم تكن له، ولم تكن مقصودة من قبل صاحبه.

وإذا كنا نطلب من الكاتب أن يكون ذا رؤية موحدة لايقول فى مجال ضد ما يقوله فى مجال آخر، ولايدعى فى زمن أو فى مكان ما يزعم غيره فى غيرهما، فإن فعل شيئا من ذلك فإن عليه أن يؤكد الأسباب والدواعى، وينقد نفسه على ما رجع عنه. إذا كنا نطلب ذلك من الكاتب حال وجوده، فإن الكتابة عنه بعد سنوات أو قرون تتطلب منا نوعا آخر من الجهد، فلا نحاسبه بمفاهيم عصرنا، ولانلزم أنفسنا بما لايلزم إزاء ما تغيره الأزمان وصروفها.

لذلك فإن ثانية بديهيات المنهج أن نضع الشخص فى مكانه، ونضع المكان فى زمانه، وننظر فيما يقال على ضوء ما قيل ضده ولعل لنا فى عمر بن الخطاب مثلا، حين قال إن المؤلفة قلوبهم لم يعد يعنينا أمرهم، فقد كانوا من مستحقى الصدقات أيام أول الإسلام وحين تأليف القلوب، أما بعد أن اشتد ساعده فقد رأى عمر فى الآية القرآنية «إنما الصدقات للفقراء والمساكين والعاملين عليها **والمؤلفة قلوبهم**» رأيا آخر غير الرأى وقت نزول الآية على قرب ما بين الوقتين فأين هذا من فتوى الجماعات الإسلامية فى اليمن حين أفتت باستحلال أموال ودماء ونساء الجنوبيين باعتبارهم مرتدين أثناء الحرب بين صنعاء وعدن، ولعل الأستاذ عمارة أن يقرأ الهوامل والشوامل لابن حيان التوحيدى، وأن يعرف قيمة ما ذكره ابن حيان أنه سأل أستاذه عن المسألة يفتى مفتٍ بتحليلها وآخر بتحريمها فيجيبه: «إن العبرة باختلاف الزمان والمكان»، ولعله أيضا يقرأ ما كتبه الإمام محمد عبده فى الرد على فرح أنطون لكى يرى مدى سعة صدر الفكر الإسلامى للفلسفة، ولأهل العلم، وللأديان الأخرى. ولسنا ندعو إلى نوع مبتدع من المناهج، فقد كان المفكر الإسلامى الأستاذ أحمد أمين يعتقد أن كل عقلاء الناس على دين واحد وأن اللجاجة فى الدين تنتج من العداء أكثر مما ينتج الخلاف فى السياسة، مؤكدا على سلامة المنهج والحرص على الخلاف الصحى، لأن التطرف فى المنهج يؤدى إلى فساده وفساد المنهج يؤدى إلى إفساد العامة حيث إن مثل هؤلاء الكتاب يرون أن مواقعهم ومراكزهم متوقفة على تعصب العوام من خلفهم.

أما ثالثة بديهيات المنهج فإنها خاصة بالفكر الإسلامى، فإن هذا الفكر ملىء إلى حد الاكتظاظ بمختلف الآراء على تنوعها، بل وتناقضها وكان بين هذه الآراء من يعتبر التكفير أضعفها وأكثرها وهنا، حتى إنه حين يصل الاختلاف إلى القتال والاحتكام إلى السيف يظل التكفير حيلة العاجز وسلاح الضعيف.

وفى مسألة الخلافة - وهى موضوع أساسى فى هذا البحث حين نتناول كتابة الدكتور عمارة عن الشيخ على عبدالرازق - فى موضوع الخلافة هذا يعرف الدكتور عمارة أنه منذ قتل عثمان أصبح الفصل بين الخلافة والمصلحة الشخصية أو القبلية أمرا بالغ الصعوبة، ويعتبر مقتل عثمان هو شهادة الميلاد الشرعية لأغلب الفرق الإسلامية، فمعاوية أيد عثمان وحمل قميصه لأنه المستفيد الأكبر منه ومن أسلوبه فى الحكم كى تعتبر البيعة لعلى بن أبى طالب تتويجا لثورة كان مركزها مصر ويمكن القول بأنها كانت ثورة العامة وفى قمة المجتمع كان أهل الحل والعقد، وأصحاب المصالح بعضهم ذهب هنا وبعضهم ذهب هناك. ولم يكن الخلاف بين على ومعاوية فقط، وإلا فقد كان الأمر يهون، ولكن كان من بين المناهضين لعلى طلحة والزبير وعائشة، وكانت حصيلة هذه الخلافات كلها تصب فى حجر معاوية وأيا كان المنتصر فى النهاية والآخذ بناصية السلطة فإن تاريخ الفرق الإسلامية يشهد بتطور فكرها، فبينما انقسم أنصار على إلى شيعة وخوارج.. ثم إلى غير ذلك تطورت الخلافة إلى ملك كما قال معاوية عن نفسه «أنا أول الملوك». لكل هذا يصبح من الأنسب

دراسة المنهج قبل دراسة الخلافات، فلا سبيل إلى النقاش والتفاهم اتفاقا أو اختلافا مع ما يقال إلا إذا وضح المنهج واستقامت أدواته، ولهذا أيضا فلست بمتعرض لمجموع ما يلقيه الدكتور عمارة من أحكام في كتاباته أو ندواته.

أولا: لكثرة ما يلقيه في هذه الندوات أو المقالات حيث يتعرض لأصحاب الرأى ممن كثر حولهم الجدل من أمثال طه حسين والشيخ على عبدالرازق، وسلامة موسى وغيرهم.

ثانيا: لكثرة ما يتعرض له من موضوعات فضلا عن الشخصيات المثيرة للجدل، وحيث نراه متعارضا فيما يكتبه في دراساته الأكاديمية عن مشكلة الخلافة والموقف من الآراء المخالفة بما يتعارض مع ما يكتبه هذه الأيام في المشكلة نفسها، ولمن يريد المقارنة أن يقرأ كتابات الدكتور عمارة عن المعتزلة «المعتزلة ومشكله الحرية الإنسانية» ودراسة «رسائل العدل والتوحيد» الخ.

بعد هذه المقدمة عن المنهج تنظر في كتابات الدكتور عمارة وبالذات في جريدتى الحياة اللندنية والشعب لسان حزب العمل الاشتراكى المصرى. وسوف نلاحظ بداية أنه اختفى قادة التنوير بدراساته هذه، وعلى وجه الخصوص منهم طه حسين والشيخ على عبدالرازق وسلامة موسى. فإذا أضفنا هؤلاء إلى مجموعة «الاستفزازيين» الذين أشرنا إلى حديثه عنهم فيما سبق يصبح الأمر أكثر من خلاف شخصى أو خلاف في الرأى مع شخص بل هو مع اتجاه. ويتضح ذلك أكثر ما يتضح إذا رأينا ما خلصت إليه دراسته في الحياة عن الشيخ على عبدالرازق، فالدكتور عمارة قد ناقض نفسه حين كتب في الحياة عكس ما كتبه في الطليعة من قبل. وبالمثل ما قاله عن طه حسين الذى يعتبره في موضع رأس الكفر، وأداة العلمانيين الغربيين لتغريب الثقافة العربية، بل إنه يعتبره السم في العسل المصفى حين يقارن بينه وبين سلامة موسى، ثم في موضع آخر يعتبره أهون الشرور وأبسط المحن الفكرية.

وهكذا رأيناه يقول في كل مقام بما يناسبه بغض النظر عن الانسجام الفكرى العام، فإذا قال أحدهم إن القومية هى المفاهيم التى أبرزتها الثورة البورجوازية كان ذلك مناسبا للطليعة، أما في الشعب أو الحياة فإن هذه المقولة تعنى أن صاحبها ينكر الوطن، ويتجاهل أن كلمة الوطن لم تأت في القاموس قبل الثورة البورجوازية، ولم ترد في الأشعار القديمة، أما أن يحترم لدراسته اللغوية على الأقل، ويقر بأن للكلمات حياة وتاريخا، وأنها لاتمارس الحياة كما هى محنطة في القواميس، بل إنها تتطور وتصبح ذات محتوى جديد، حيث تعيش الكلمات الآن ظروفا اجتماعية واقتصادية وسياسية أخرى، إنها كائن حى كما درسنا في فقه اللغة، فهناك فرق بين الوطن بمفهومه الحديث، وبين مفهومه كديار وأطلال ودمن وآثار، إنه لم يعد ينتقل من موقع إلى آخر خلف الأمطار ودواعى الرعى.

وأنا أعلم أن الدكتور عمارة قد درس موضوع القومية من منظور آخر على عبدالرازق قد وقع فيما يسميه المناطقة انفكاك الجهة، فلم يلتزم منهجا واحدا.

لهذا ولمثله نعود فنقول إن البداية بالمنهج تكون أمرا صحيحا وضروريا، فإذا تعرضنا لنص جاهلى فإن شرح مفرداته يكون على أساس المفهوم في الزمان والمكان، لأنه إذا أراد الكاتب شيئا بمفهوم عصره، وتحدث الناقد عنه بمفهوم مفردات عصر آخر، فهذا هو انفكاك الجهة، حيث يعطى للنص الذى يناقشه معنى غير مقصود من قبل صاحبه.

وكما يجب توحيد القاموس في نقاش نص تاريخى، فإنه يجب توحيده في نقاش نصين أو أكثر لكاتب واحد، أى أنه يكون لكل كاتب قاموسه الخاص فلا يقول في مجال ضد ما يقوله في مجال آخر، إلا إذا كان يقصد ذلك مفسرا أسباب هذا التناقض ودواعيه.

بدون المنهج والمنطق ووحدة التناول يفقد الجدل مصداقيته وجدواه ويدخل النقاش والحوار في مجال الخطب العاصفة، والألفاظ الفخمة والجمل الضخمة، ولكن ذلك كله لايصنع موسيقى داخلية تتسلل إلى الوجدان، فالكلمات الرنانة لاتغنى عن المنطق في ميدان الإقناع، وبدون المنهج تتحول المساجلات إلى «تلمود».

والتلمود عند اليهود هو مجموع المحاولات التى بذلها حاخاماتهم على مر السنين لتفسير التوراة، ومحاولة تطويع الواقع لها، بل محاولة تطويع التوراة نفسها لفهمهم إياها.. في كل ظرف بما يناسبه، وفى كل مكان بما يلائمه، وفى الاحتياج الوقتى بما ينهى مشاكله.

وقد أصبحت هذه التفاسير على تباعدها زمانا ومكانا ومناسبة شرحا ميكانيكيا للتوراة، ونصا أو نصوصا تبريرية لمواقف متناقضة وتلبية لحاجات متضادة، وربما بسبب هذه الطواعية البراجماتية أصبح التلمود أكثر قدسية عند اليهود من التوراة نفسه، ولهذا أطلق عليه بسبب تكوينه التراكمى «التفسير الجيولوجى للتوراة»

وكان للتفسير التراكمى هذا على الوجه الذى قدمنا نتائج.

أولها: عدم صلاحية أحكامه لغير اليهود، ولذلك فإنه في كل صفحات التلمود إعلان رسمى يقرر أن هذه الفتاوى خاصة باليهود لاغير، وخطر مثل هذه الفكرية إذا تسربت التلمودية

باسم الإسلام أنها تنفى صلاحيته لكل زمان ومكان.

ثانيها: حتى لايتعرض اليهود لكراهية الأغيار (غير اليهود) فقد حذفوا من كل النسخ المتداولة الأحكام التى تتعلق بالتعامل مع الأغيار، والخطر هنا أن تبنى هذا المنهج يؤدى إلى ماسونية دينية سرية.

ثالثها: الأحكام السرية يتداولها الأصوليون منهم فقط، وتشمل هذه الأحكام المحذوفات من الطبعات المتداولة، ويؤدى مثل ذلك عندنا إلى خلق نوع من عدم المصداقية، والتشكك فى كل ما يقال باسم الدين.

رابعها: تأسست لدى اليهود من التلمود ومحذوفاته فكرية الاستعلاء واعتقادهم بالتفوق على الأغيار وأصبحت فكرة «شعب الله المختار» هى جوهر دينهم، فهم سلالة خاصة مكتوب لها الخلاص من الله كعهد منه على نفسه لهم. ويؤدى مثل ذلك عندنا إلى وضع الآية «كنتم خير أمة أخرجت للناس» فى موقع «شعب الله المختار» لتؤدى الدور نفسه.

ومن هنا فإن خطر الاستدلال الانتقائى من التاريخ الفكرى الإسلامى دون اعتبار للزمان أو المكان أو المناسبة أو الظروف الاجتماعية يؤدى إلى تلمودية حديثة خصوصا أننا نعرف مدى ما فى تاريخنا من آراء واختلافات، واجتهادات متنوعة يمكن اعتبارها مصدر ثراء ونضج فكرى إذا نظرنا إليها من زاوية غير تلمودية. ترفض التجميع التراكمى والاستدلال من بينها حسب المصلحة الآنية، أو ما يظن أنه المصلحة، ولنا فى مقولات الشيخ عبدالكافى خير برهان، فحينما يقول بوجوب الابتعاد عن المسيحيين وعدم التسليم عليهم نجد أن تعبيراته تكاد تكون منقولة من التلمود اليهودى الذى يقول: «يحرم الزواج من غير اليهود، بل ومشاركتهم الطعام والحفلات والأعياد».

ولكن أخطر مخاطر التلمودية فى أنها تنتج نتائج مضادة تماما لأهدافها، إذ يزعم «التلموديون» المحدثون أنهم يريدون رص الصف الإسلامى، وتوحيد الأمة دينيا، بينما غيرهم من أهل دينهم يقرءون ويجدون فى التاريخ شيئا غير ما يسمعون اليوم. وحين يتحاجون بما يعرفون ينشأ خلاف لايحل بغير التكفير، يبدأ فرديا، ثم يتدرج إلى الجماعية فينال الاستفزازيين، ثم يجمع المخالفين، ويتطور إلى التهجير، وترفع الخناجر مع الخناجر، فيقتل المصلون فى مساجد الخرطوم وهم يصلون وتدمر المدارس ويقتل أصحاب الفكر فى الجزائر باسم الإسلام وتنتهك الأموال والحرمات فى مصر باسم الإسلام، ويفتى فى صنعاء باستحلال أموال ودماء ونساء الجنوبيين باسم الإسلام. وبالمثل فإنه فى إسرائيل حتى بعد أن قامت الدولة، وأصبحت لهم اليد العليا فى المنطقة، وأصبح لهذا الشتات القادم من كل حدب وصوب ومع كل آمال وأحلام وذكريات تختلف بل وتتناقض، لم يجدوا إلا شيئا واحدا اتفقوا حوله باعتباره باعث وحدتهم، ألا وهو التلمود، وفى التطبيق وجدوه لا يعبر عن ثقافة واحدة، بل هو مجموعة أحكام متناقضة وفتاوى حاخامات متباينة، تعبر كل فتوى عن طرف خاص، وعن تقاليد مختلفة، فضلا عما أتوا به معهم من المجتمعات التى أو فدتهم حين ضاقت بهم أو حين ضاقوا بها. وقد أدى ذلك جميعا إلى أن يطرح نفسه سؤال من هو اليهودى؟، وطبقا للتلمود لم يكن لهذا السؤال أن يجد جوابا، وكاد البحث فى هذا الأمر يؤدى إلى حرب أهلية مما اضطر المحكمة الدستورية العليا فى إسرائيل أن تصدر قرارها بأن اليهودى هو كل من يؤمن فى قرارة نفسه بأنه يهودى، وتلك نتيجة حتمية للتلمودية وللاستدلال الانتقائى.

وعندنا فقد كان الشيخ على عبدالرازق من تلامذة الأمام محمد عبده ومن المتأثرين به، وحين تحدث فى موضوع الخلافة كان يمكن اعتباره مناوئا للملكية الاستبدادية التابعة للاستعمار الإنجليزى، وهو من هذه الزاوية بطل وطنى، ولكن الأزهر كان من رأى الملك، ولى النعمة وصاحب اليد البيضاء على المشايخ، فأصدر قرار حرمان الشيخ من كل شىء. من شهاداته العلمية، ومن وظائفه، ومن احتمال أن يكون له عمل فى المستقبل، وأصبح مؤلف كتاب الإسلام وأصول الحكم شخصا كان يدعى على عبدالرازق، ولكن الملك مات، وخلفه فاروق. ورأى لأسباب حزبية وسياسية أن يشرك الشيخ على (سابقا) فى الوزارة فما كان من الأزهر إلا أن سار خلف مليكه فأعاد للشيخ اسمه وألقابه ورد إليه اعتباره مرضاة لولى الأمر. وقبل هذا وذلك فإن الشيخ لم يقل فى كتابه شيئا لم يقل من قبل فى تاريخ الفكر الإسلامى عن الخلافة، بل إن الفرق الإسلامية منذ مقتل عثمان والتحكيم بين على ومعاوية قد نشأت من منبع بل إن الفرق الإسلامية مثل الخوارج والرافضة والمعتزلة والأشاعرة كفرق إسلامية تقابلها فرق سياسية من الأمويين والعلويين، ومن ليس أمويا ولاعلويا فهو من المرجئة أو غيرها من الفرق. بل إن قضايا الخلاف الأساسية كانت هى قضية الإمامة، وقضية مرتكب الكبيرة (كتعبير فقهى عن الحاكم الجائر أو الفاسق). من كانوا من زمرة الأمير قالوا بأنه مؤمن ومن كانوا من الحزب الآخر قالوا بتكفير مرتكب الكبيرة، بل إن قضية خلق القرآن كانت ذات خلفية خاصة بالإمامة

والخلافة أيضا. وهكذا فإنك سوف تجد فى الفكر الإسلامى أفكارا وآراء متعددة لكل منها منهجها الخاص ورؤيتها المتكاملة، ليس فى المشكلة الواحدة، بل فى مناحى الحياة الفكرية والدينية والاجتماعية والسياسية كافة، ولهذا فإنه من الطبيعى أو المنهجى أن يتخذ إنسان ما لنفسه فكرا يحذوه أو يتبعه، ولكن التلفيق بين رأى وآخر، أو اتباع رأى ما لظروف ما، ثم العودة عنه إلى النقيض فى ظروف أخرى فهذه هى التلمودية، والشيخ على عبدالرازق قد اختار لنفسه فكرا متكاملا أرادوا بالترغيب والترهيب أن يحيد عنه فأبى، وتحمل فى سبيل رأيه غضب الحاكم ، والحرمان من تابعيه وهم أنفسهم الذين ناصبوا طه حسين العداء وهو لا يزال طالبا بالأزهر، وقبل أن يكتب ما كتب عن الشعر الجاهلى، وقد كنا فى الأزهر نجل فى طه حسين شجاعته وثقته بنفسه وفكره حينما حرمه الأزهر من العالمية قبل أن يحصل عليها فخرج من لجنة الامتحان ليكتب مقاله الشهير «ساعة فى الضحى بين العمائم واللحى» وحين كتب كتابه هذا فقد أقاموا ضده الدنيا وأقعدوها، ولكنه كان يدرك أنها ضجة مبيتة ومن العجيب أن الدكتور عمارة وضع بين الاستفزازيين الذين ذكرتهم من قبل الدكتور خلف الله الذى ثار الأزهر وأخبار اليوم الملكية ضده حين كتب كتابه أو رسالته عن القصص الفنى فى القرآن. وكذلك سعيد العشماوى حين ناقش الرأى فى الحجاب من واقع آراء ثابتة فى التاريخ الفكرى الإسلامى. ونصر حامد أبو زيد حين كتب: «نقد الخطاب الدينى» و«الاتجاه العقلى فى التفسير» وكذلك الأمر بالنسبة للدكتور حسن حنفى، كل هؤلاء معا ومنفردون علامات بارزة فى تاريخ التنوير الدينى، وهم جميعا أيضا لم يقولوا شيئا لم يقل من قبل ولكنهم أصحاب مناهج فهل إذا وجد أى منا ما يختلف عن فكرهم كفر به وكفرهم، وهل يأتى علينا حين من الدهر نطرح فيه سؤال من هو المسلم؟ فلا نجد له إجابة؟.

لابأس أن نختلف، فالاختلاف نوع من الثراء الفكرى، ولكن أن نؤمن طرفا من النهار برأى، وطرفا من الليل بضد هذا الرأى لحاجات فى النفس أو لأسباب آنية ومصالح ظرفية فهذه هى التلمودية.

إن التلمودية فى الفكر الدينى تؤدى إلى تأكيد نماذج فكرية متضاربة يجب اعتبارها قوانين رغم تضاربها، ولكن كل نموذج أو كل قانون على حدة لايقبل المناقشة أو المقارنة بغيره بدعوى أنه يهدف إلى حماية الجماعة الدينية من الانحراف المذهبى، وبادعاء أنه ضمان نجاحها فى مواجهة الجماعات الدينية الأخرى.

وتأكيدا لهذا الفهم يقول الشيخ عبدالكافى: «إن وجود جماعة غير مسيحية لم يكن مقبولا فى الإمبراطورية الرومانية» ويقول أيضا: «إن البيزنطيين قد توسعت مفهوماتهم طبقا لتوسع مملكة الرب، وقامت باضطهاد المخالفين حتى من الدين نفسه، ومنهم اليعاقبة والنسطوريون والموارنة» وبهذا تتوجب المعاملة بالمثل، وهكذا نجد مبررات التعصب دون أن نسأل أنفسنا فى أى ظروف تاريخية تم ذلك، وهل حدث شىء من هذا أو مثله فى التاريخ الإسلامى؟ لو أننا تساءلنا وبحثنا لنجونا من التلمودية، ولعرفنا أن اضطهاد المخالفين فى الرأى والعقيدة إنما هو تيار يأتى مع رياح التعصب حينما يتولى الأمر خليفة متزمت أو سلطان أخرق أو إمبراطور مريض الروح والعقل، يجب أن نسأل متى كان هذا؟ وأين؟ وكيف ؟ ولماذا؟. وكل الأسئلة التى لاتجعل من أحداث التاريخ مجرد تراكم لا عقل له.

ونتحدث إلى الدكتور عمارة: إذا كان مصطفى كامل قد لجأ إلى تركيا، فلقد لجأ بالمثل إلى فرنسا ليستعين بهما أو بأى منهما ضد إنجلترا، فبعد تقسيم العالم العربى والمستعمرات عموما بين إنجلترا وفرنسا وغيرهما أصبحت المستعمرات الفرنسية مجالا لحماية المناضلين ضد إنجلترا والعكس صحيح، وهذه ظروف يجب أن توضع حين مناقشة أحداث ذلك الحين وآراء الكتاب والمفكرين فى هذه الفترة هى آراء فى ظروفها، وأفكار فى حيزها الإنسانى والاجتماعى والسياسى، ويجب وضع ذلك فى الاعتبار حين مناقشة أفكار سلامة موسى، فلقد كان هناك كثيرون ضد أن يتوجه مصطفى كامل إلى تركيا، بعضهم لأنه مع إنجلترا، وبعضهم لأنه ضد الاستبداد والتخلف العثمانى الفاسد الغاشم الضعيف، وبعضهم لأنه مع القومية العربية، ولايمكن محاسبة سلامة موسى على موقفه إلا باعتبار كافة الظروف. وإلا فما قول الدكتور عمارة فى أن لطفى السيد وهو من هو فى تاريخنا الثقافى كان ضد اتجاه مصطفى كامل إلى تركيا، ولو أننا استخدمنا المنهج التلمودى لقلنا إن الاتجاه إلى فرنسا كان من أجل تحقيق القومية المصرية مع فرنسا وأوغندا.

إن القول بالقومية الدينية يعنى أن يكون العالم عدة دول ذات أديان لكل دين دولة ولكل دولة دين، فانظروا إلى أين يقودنا هذا التوجه؟ أما إذا كان الدكتور عمارة يريد للإسلام دون بقية الأديان دولة فانظروا مرة أخرى إلى أين يقودنا هذا التوجه؟

وهو يدعى أن الدولة الدينية عرفت من الدين بالضرورة، ولو أنها كذلك لما اختلف عليها المسلمون، ولما كان المعتزلة يؤكدون أسبقية الدليل العقلى على الدليل النقلى، والمعرفة العقلية هى المعرفة

الضرورية بينما أكد الأشاعرة أسبقية الدليل الشرعى على الدليل العقلى.

ومنشأ الفساد فى منهج الدكتور عمارة هو اعتماد التأكيدات فى أحد الأقوال (وهى كثيرة) فى إحدى المناسبات «وهى كثيرة أيضا» وتجميع هذه الفتاوى وتجميدها بمنهج تلمودى.

وهناك قضية أخرى يغرم بإثارتها الدكتور عمارة وهى قضية التنوير والموقف من الحضارة الأوروبية أو الأجنبية.

وهذه القضية فى ظروفها وملابساتها:

أولا: الانبهار بالتقدم الأوروبى، ثم بالحضارة الأوروبية جاء عقب الحملة الفرنسية، ومن رواد هذا الانبهار محمد على نفسه، وأغلب بعثاته التعليمية التى أرسلها إلى فرنسا. ومن بينهم رواد الحركة الإسلامية فى ذلك الوقت.

ثانيا: لا يمكن الادعاء بأن الحضارة الأوروبية ليس فيها أى جانب إيجابى، وأن سمتها الوحيدة هى العداء للشرق وللإسلام.

ثالثا: إذا قال مراد وهبة إن هناك حضارة متوسطية (نسبة للبحر الأبيض المتوسط) فإن هناك دراسات مختلفة فى هذا المجال منها فى التاريخ «أثر العرب فى أوروبا» وفى الجغرافيا البشرية ولها أساتذة مصريون أصحاب مكانة عالمية.

رابعا: يؤدى المنهج الفاسد إلى تكريس التخلف واعتباره طابعنا المميز إذ يدعونا إلى العداء مع كل الدراسات العلمية والفكرية التى يمكن أن نستفيد منها، فبعض المستشرقين كانوا رسل تبشير، وبعضهم كان عميلا استعماريا. ولكن بعضا منهم كان من أصحاب المنهج العلمى الصحيح، ومن الظلم للمستشرقين ولأنفسنا أن نجعل الاستشراق ملة واحدة لأن هذا يفتح باب التلمودية، ويؤدى إلى أن يكون التنوير على ملة الاستشراق، ويؤدى بالدكتور عمارة إلى أن يلحق العار بكل جيل الرواد «الذين بشروا بالإلحاق الحضارى، وبالتنوير الغربى الذى يقتلع المشروع الإسلامى باعتباره العقبة أمام هذا الإلحاق».

وتحكم الجملة الأخيرة على لسان عمارة على أسلوبه فقد وضع فيها أكبر كم من المطلقات، فهو لا يوجه سهامه لسلامة موسى فحسب بل «لجيل الرواد»!! ودعوة الرواد إلى الانفتاح على الحضارات الأخرى سماها الدكتور عمارة الإلحاق الحضارى بالتنوير الغربى، ولخص أسبابهم فى سبب وحيد هو: «اقتلاع المشروع الإسلامى».

ولننظر إلى الصياغة التى عبر بها الرواد عن أفكارهم على لسان طه حسين: السبيل الواحدة الفذة هى أن نسير سيرة الأوروبيين، ونسلك طريقهم لنكون أندادا لهم، ولنكون لهم شركاء فى الحضارة خيرها وشرها».

وقد أحرجت صياغة طه حسين هذه عمارة كثيرا فقال: «إذا كان الكثيرون ستصدمهم الصراحة العارية لأفكار سلامة موسى وعباراته، فإننا نحمد له هذه الصراحة.. ذلك أن غيره من الرواد «للتنوير الغربى» دعوا إلى المقاصد ذاتها، ولكن بعبارات وصياغات أخف مما صنع سلامة موسى» وأحكام عمارة هذه لا تنطبق على الرواد فحسب، ولكنه يقول: «كذلك يصنع جيل التلاميذ، وإنه لخير للأمة أن ترى السم صافيا من أن تتناوله فى العسل المصفى» وهكذا يكون عمارة على حقيقته، فالتنوير عنده ملة واحدة سواء كان صريحا كسلامة موسى أو مستترا كطه حسين ومن هم على شاكلته، بل إن الأمر يتعداهم إلى التلاميذ من بعدهم. ولكن عمارة بالمرصاد لكل أعداء المشروع الإسلامى. هؤلاء الكفرة صرحاء كانوا، لقد تعلم عمارة أن يفتش فى الضمائر، فإذا قال سلامة موسى: «إن النيل هو الذى هدى المصريين للزراعة» ضبطه عمارة متلبسا وصرخ فى وجهه: «الله هو الهادى» ولعله يقول شيئا مثل ذلك لهيرودوت حينما قال «مصر هبة النيل» وأظنه يتمتم الله يهب ما يشاء لمن يشاء، وإذا قال سلامة موسى» «إن المصريين أوروبيون فى الشكل والسحنة» قال إنه يحمد الأقدار على ذلك ولا يحمد الله. وإذا قال سلامة موسى: «ما لم ننظر إلى العلوم الدينية كما ننظر إلى الكيمياء» فإننا لن نتقدم فإن عمارة يضبطه متلبسا بالتنوير الغربى «لأنه بذلك ينكر وجود إله مفارق للمادة، والعلوم الدينية ذات مصدر إلهى كلى ومطلق». ولعل الدكتور عمارة يراجع هذه العبارة على ما سبق أن كتبه عن المعتزلة أصحاب السبق فى أن الدليل العقلى يسبق الدليل الشرعى.

يا دكتور عمارة.. المعتزلة هم أصحاب الميزان العقلى فى النظرة الدينية، سبقوا فى ذلك سلامة موسى والإمام الغزالى فى كتابه «المنقذ من الضلال» وديكارت فى كتابه «مقال فى المنهج» بل هم من قالوا إن فكرة الشك وإثارة الاحتمالات المختلفة تكون مثيرة للنظر والفحص والاستدلال. والعلوم الدينية يا مولانا يتفق فيها العلماء ويختلفون، يصيبون ويخطئون ماذا من أفكارهم يكون «ذا مصدر إلهى كلى ومطلق» ثم إذا اختلف الشيوخ مع علماء الكيمياء و الفلك، فماذا يكون موقفك؟ مع ابن باز مفتى السعودية الذى يكفر من يرى الأرض كروية؟ وبالتالى فأنت مع تكفير ابن رشد وإعدام جاليليو لأنهما عارضا فكرا ذا مصدر إلهى ومطلق».

الحق أقول لكم: إن المطلق الوحيد فى هذه المناقشة هو ما يطلقه عمارة الذى يصل به المدى ليس إلى تكفير

سلامه موسى إسلاميا فحسب بل إنه يرى «أن سلامة موسى لا يمكن أن يعده المسيحيون الابن البار للنصرانية كدين سماوى، ولا الابن البار للكنيسة الأرثوذكسية»، وللذكرى والتاريخ فإن محمد عبده الأستاذ الإمام صديق جمال الدين الأفغانى والكواكبى، ورائد التنوير الإسلامى أوائل القرن هو الذى قال عن أوروبا «هناك إسلام بلا مسلمين، وهنا مسلمون بلا إسلام»، وقضية الإعجاب بأوروبا ونهضتها، والتطلع إلى حضارتها تحتاج إلى نوع من التخيل لظروف هذه المرحلة من تدهور المجتمعات الإسلامية التى خلفتها الإمامة التركية فى حال يرثى لها حتى تسمى النظام التركى بالمريض، ومن بطش الاستعمار الإنجليزى وعسفه، ومن تخلف القيادات الدينية وتدنى رؤاها الفكرية، وإذا نحن عاملنا تلك الفترة بمقاييس أيامنا ظلمناها وظلمنا أنفسنا وألقينا مع عمارة أحكام التكفير ذات اليمين وذات الشمال بالعربى والسوريانى ، ولكن التلمودية مثل الأوانى المستطرقة فهى بطبيعتها تنتقى المناسب من المخزون «العقائدى» المختلط الذى لا ضابط له ولا رابط، فإذا اشتد ساعد الإرهاب كان الاختيار من المخزون من النوع شديد الوطأة، والعكس بالعكس، فلو أن قضية فرج فوده كانت فى ظروف أخرى لكانت فتوى الشيخ الغزالى باستحلال دمه أخذت منحى آخر، ولو أن الجنوبيين فى اليمن انتصروا فى الحرب لابتلع الإسلاميون هناك فتواهم باستحلال دماء وأموال ونساء الجنوبيين. وهكذا. وفى الجانب المضحك من هذه التراكمات التلمودية تأتى شطحات الشيخ الشعراوى: فالذهاب إلى الأطباء حرام، والله هو الشافى ومحاولة إطالة العمر بالتداوى هى تأخير لقاء العبد مع ربه.. إلا أنه إذا مرض الشيخ الشعراوى نفسه، فالعلاج حلال، والتداوى من الأسباب التى يخلقها الله، والشيخ عبد الكافى يدعو إلى عدم التسليم باليد على النصارى الخ فإذا اهتز مركزه هرول إلى البطريركية يصافح الشمامسة وبوابى الكنائس، ومفتى التكفير هريدى يقول بتكفير العلمانيين جميعا، فإذا انكشفت غمة الإرهاب قليلا قال إن بعضهم كافر وبعضهم مؤمن، وهكذا أيضا تدور المعركة حول الفن تحريما وتجريما، وحول الحجاب زيادة ونقصا، والأمر كذلك فيما يتعلق بشئون الحكم، فإلغاء الخلافة العثمانية كانت يومئذ خلاصا من جهل وفساد وتخلف السلطة التركية البائسة، ولكن حين يشتد الإرهاب ويقوى ساعده فإن عمارة يرى أن الخلافة العثمانية هى صفحة الوعاء التوحيدى، ورمز الجماعة الإسلامية، وهكذا يعود بنا إلى القرن الأول الهجرى حين استخدم الأمويون مقولات عمارة نفسها لتأمين أدواتهم الرجعية ضد على وأتباعه.

هرقل فماذا يكون حديث الشيخ عن الثورة الهاشمية والوهابية والليبية ضد الخلافة العثمانية أم أن لهذا فى التلمود صياغات أخرى لا تمس السعودية وشيخها ابن باز كما لا تمس زعماء الإصلاح الذين عارضوها وعلى رأسهم جمال الدين الأفغانى؟ ويبقى الأستاذ محمد عمارة بين التلموديين ظاهرة فكرية تستحق الجهد الذى يبذل فى دراستها، فهو يختلف عن الشعراوى الذى يلجأ إلى الحيل اللغوية والإثارة الجماهيرية، كما يختلف عن عبد الكافى الذى يلجأ إلى البكائيات وتملق مشاعر النساء والفنانات. ويختلف عن كثيرين آخرين لكل منهم طابعه الخاص ودوره المتميز. ولكنهم معه يمثلون ويمثل مجموع ما يقولون «تراكم التراكم» أو التلمود الحديث، غير أن عمارة من بينهم يقف وحده متحدثا باسم العلم الدينى الآتى من المصدر المطلق، وهو وحده صاحب الفكر المتنوع، والخبرة المتجددة بين أقصى اليسار وأقصى اليمين. ولكنه يختلف عن عادل حسين فى أنه يتحدث للعلم فقط وليس لحزب أو جماعة، أو مجموعة توظيف أموال، وهذا الوضع جعله يقول فى محاوراته إنه مرشح للوساطة بين الحكومة وجماعات الإرهاب، ولكل هذا فإنه يستحق أن نناقش معه المنهج فلقد درس من قبل منطق أرسطو بالأزهر، ومن بعد المادية الجدلية والتاريخية، ثم إنه درس علم الأصول الفقهية وطرق الاستدلال؛ وتاريخ الجماعات الإسلامية، فمن حقنا عليه أن نناقش منهجه وأن يدلنا على وسائله ومفردات مطلقاته.

فإذا كان من حق الأزهر أن يدين الشيخ على عبد الرازق ويحرمه دينيا ودنيويا عام ١٩٢٥ ثم يعود عام ١٩٤٥ (بعد أن أصبح الشيخ مصطفى عبدالرازق شقيق الشيخ على شيخا للأزهر وبالاتفاق مع الملك فاروق والنقراشى باشا) أقول: ثم يعود ليبرئه ويمهد بذلك لتوليه الوزارة. إذا كان من حق الأزهر أن يخوض معركة دنيوية على هذا المستوى باسم الدين فليس من حق الشيخ عمارة أن يصعد بالشيخ إلى السماء فى مجلة الطليعة أيام عبد الناصر، وأن يهوى به إلى الحضيض فى جريدة الشعب أيام عادل حسين.

ولو أنه استخدم منهجا. أى منهج لكفى نفسه منزلقات التناقض البالغ أقصى مداه فبينما يقول فى دراسة للطليعة عن الشيخ على عبد الرازق: «لم يكن الشيخ سوى امتداد للشيخ محمد عبده»، إذ إنه يقول فى «الحياة»: إنه يتحدث عن المسلمين بضمير الغائب وكأنه ليس منهم» ثم يتهم الشيخ بأبشع التهم:

(١) هو لم يكتب الكتاب بل كتبه له إما مستشرق إنجليزى صهيونى أو طه حسين أو الشيطان.

ولو أنه درس الظروف التى كتب فيها الكتاب حين كان الملك يسعى للخلافة لحساب الإنجليز لاستبعد كثيرا من احتمالاته هذه ولأدرك أن كتاب الشيخ أفشل المشروع الملكى الاستعمارى، فكيف يدس الإنجليز واحدا من مخابراتهم بصفة مستشرق صهيونى ليفشل المشروع الإنجليزى على يد شيخ عربى مسلم؟

(٢) الكتاب للشيخ ولكنه كفر لمخالفة الآراء المتعارف عليها عند المسلمين.. ودراسات عمارة عن الشيخ، وعن المعتزلة من قبل تجعل الآراء التى يقول عنها إنها متعارف عليها، هى انتقاء من بين آراء أخرى متعارف عليها أيضا عند فرق أخرى مسلمة. والدكتور محمد حسين هيكل يقول: «كان أهل السنة ومازالوا يرون أن الخلافة ليست ركنا من أركان الدين، وما درسه الدكتور عمارة فى الأزهر يؤكد ذلك، فعلوم التوحيد، وأصول الفقه، والإلهيات عند المسلمين الأوائل تؤكد التعددية الفكرية من الحسن البصرى إلى ابن سيرين وبينهما واصل ابن عطاء فى القرن الأول الهجرى. نماذج للتعددية، وحيث كانت المناظرة مصطلحا يوميا للحركة الفكرية فى بغداد، وحيث كان الفكر السياسى والدينى يستدعى العقل ودوره ويناقش فعالية الدولة من منظور فائدتها للمجتمع.

وكانت هيمنة الدولة تهدد استقلالية الثقافة وحريتها، وكثيرة هى المسائل الدينية التى تدخلت فيها الدولة لكبح الرأى الآخر وكثيرة هى الأصول والفروع التى كان الخلاف حولها يهدد من ليس مع الدولة بالموت بحجة انحرافه عن جادة الدين القويم أسلحة فى يد أنظمة البطش والإرهاب، مما دعا أباحنيفة لكى يصدر فتواه بشرعية الخروج على بيعة المنصور. ولكنها الانتقائية التلمودية. نأخذ من التاريخ على هوانا، ثم ندعى أنه كل التاريخ ولا تاريخ سواه. ونختزل الآراء والمدارس الفكرية فى برشامة كلامية. فالماركسية إلحاد وتأليه للاقتصاد ولآلة الإنتاج، والاقتصاد محرك التطور وليس الله، والدين أفيون الشعوب، وليس استخدام الدين لمصلحة الحكام، والداروينية حيوانية الإنسان والفرويدية سقوط فى وحل الجنس.

ويصبح شرعيا أن نستبعد من التاريخ كل ما هو عقلى ومستنير، وننكر وجوده، ونؤكد فقط من التاريخ ما هو رجعى ومتخلف ومظلم مثلما اعتمد الأمويون على الحاكمية برفع المصاحف لتغطية عدم شرعيتهم كمغتصبى سلطة.

وبهذا يسير الدكتور عمارة حذو سيد قطب فمن قبل أقر بشرعية الدولة الناصرية. وبحقها فى تحديد الملكية. وتحديد إيجارات العقارات، والأجور. وتأميم المرافق العامة، ومنع الاحتكار، ومنع الربح الفاحش والاستقلال، وحق الحاكم أن ينتخب ليتلقى الحكم من إرادة المحكومين.

ووجد فى التاريخ ما يؤيد هذه التوجهات.

ثم تحول إلى النقيض منها جميعا وذلك بتكفير ثورة ٢٣ يوليو، بل والمجتمع، وتبنى الحاكمية التى تنفى التعددية الفكرية، وتعادى الديموقراطية وأصبحت الاشتراكية والعدالة الاجتماعية والوحدة العربية طواغيت أرضية جاء الإسلام ليحطمها.

ووجد فى التاريخ ما يؤيد هذه التوجهات.

وهكذا شرب مع عمارة من بئر واحدة تلمودية حيث يتفق معه عمارة فى «أن الإسلام عقيدة، ليس من حق أحد أن يجعله أداة للعدالة الاجتماعية»، فاتفقا على إهدار العقل ومصادرة كل ما هو نقى ورائع فى التاريخ والثقافة الإسلامية وبإلغاء دور الإسلام فى العدالة الاجتماعية فقد أقرا كل ما هو تكريس لأشد الأنظمة رجعية فالخلاف مع الحاكم الذى يرتضونه خيانة، وباعتبارهما منظرى أنظمة يكون الخلاف معهما أشد وعورة وأكثر خطرا.

من حق عمارة أن يرد ما يشاء من المناهل فى التاريخ، ولكن ما ليس من حقه هو أن يدعى أن رأيه تعبير عن كل التاريخ، وأنه من باب العلم المطلق ذى المصدر الإلهى والمعروف من الدين بالضرورة. وبالذات فى الفقه، فلقد كان الاجتهاد أحد أفرعه الرئيسية، والاجتهاد ببعض الآراء ينفى عمليا آراء أخرى، ولكنه يناقشها ويعترف بوجودها، وبعض الفقهاء كان يؤيد المصلحة على النص إذا تعارضا، والقول بصلاحية الإسلام لكل زمان ومكان ليس معناه تجميد الماضى أو جزء منه واختياره صورة صحيحة ووحيدة للحاضر، إن الصلاحية تعنى المواءمة فى الزمان والمكان.

والدكتور عمارة يعلم أن الأفغانى ومحمد عبده قد استعملا التأويل العقلى فى مواجهة التحدى الحضارى الغربى، وقد استخدما فى ذلك التراث العقلى للمعتزلة وابن رشد والفارابى والكندى وابن سينا، وكانا يقولان بأن التراث خارج نطاق القداسة إذ إنه قراءة الماضى فى الحاضر ورؤية الحاضر فى الماضى.

أما التلمودية فهى كما قدمنا طمس للمعالم التاريخية للآراء، وإعطاؤها جميعا صفة الأبدية والأزلية، والانتقاء منها بما يحلو أو يفيد، وتصبح قيمة النص هى فى فائدته الآنية، ومساعدته لوجهة النظر أيا كانت، ولذلك، ولأن هذا هو منهج عمارة، فإنه لا يصدق أن يكون لإنسان

رأى نابع من ضميره حين أختلف معه فى أن الدولة الدينية معلومة من الدين بالضرورة «إنه تجاهل ذلك ولا نقول جهلا» أى أنه يقصد عمدا أن يتنصل مما هو معروف من الدين بالضرورة، ولكننا نرى هذا التجاهل والتنصل العمد فى فكر عمارة نفسه ولنأخذ مثلا قوله «لا إكراه فى الاعتقاد» حيث ينقض هذه المقولة حين يكمل الجملة؛ لكن لا شرع ولا قانون، ولا حدود ولا أحكام إلا بقدر من السيطرة والضبط، بل والقسر والإكراه، وعمارة يخلط بين ما هو رأى وما هو قانون، وبهذا تصبح الآية القرآنية على يد عمارة كالآتى:

«لا إكراه فى الدين إلا أنه لابد من قسر وإكراه فى الدين» !!!

وإليكم الدليل! فى ندوة عن المتطرفين أدارها الدكتور عمرو عبدالسميع أجاب الدكتور عمارة عن سؤال للدكتور عمرو عن مشروعية المحاكمات السرية فى السودان:

أجاب عمارة: هذه قضية أخرى.. أنا بالطبع مع ضرورة أن يحصل كل متهم على حقه فى الدفاع عن نفسه فى إطار محاكمة عادلة، وعندما تحاول مجموعة مسلمة بالمدافع والدبابات قلب نظام الحكم بالقوة فمن الطبيعى أن يتم التصدى لها بحزم من جانب السلطة، ويتمثل هذا التصدى فى تصورى فى محاكمات عادلة. حتى لو اقتضى الأمر إجراء هذه المحاكمات سرا على أن يتم تسجيلها بالصوت والصورة لتعرض بعد ذلك على من يهمه الأمر والاطمئنان على سير العدالة فى هذا البلد».

هكذا إذن يكون العدل وإلا فلا.. محاكمات سرية .. يسجلها النظام بالصوت والصورة.. ثم يعرضها على من يريد الاطمئنان على سير العدالة. وأنا أسأل الدكتور عمارة:.. لو أن كاتبا ممن يسميهم الدكتور عمارة بالعلمانيين رأى مثل هذا الرأى فى مصر وكتب شيئا من نوع عدالة عمارة فى السودان فى محاكمات المتطرفين ماذا سيكون رأى الشيخ.. لابد أنه كان سيقيم الدنيا ويقعدها.. ولكنى أقدم هذا النص لأثبت أن التلمودية وحدها هى التى تتجاهل ولا تجهل. وتأكيدا لهذا المفهوم رفض الأستاذ فهمى هويدى فى الندوة أن يتحدث فى أمر العدالة السودانية لأنه فضل التجاهل على الجهل.

هم إذن مع حقوق الإنسان إذا كانت لهم، وضد هذه الحقوق إذا كانت عليهم، وهم يعتقدون فى صحة آرائهم، وبقى أن يتذكروا دائما أن رأيهم ما هو إلا رأى بين آراء. كما يقول فهمى هويدى (أهرام ١٩/ ١٠/ ٩٣) «فى تاريخ الفكر الإسلامى فإن مذاهب التشدد فى الالتزام بالنصوص، ومذاهب إطلاق حرية الرأى لم تبرز إلا لتلبية واقع اجتماعى معين، ساد فى بيئة، واختلف فى بيئة أخرى».

وياليت هويدى ألزم نفسه بهذا المنطق ولكن يبدو أنه قاله لظروف خاصة: ففى أهرام ١٢/١٠/٩٣ تحدث عن العلمانية باعتبارها حلا لمشاكل الغرب مع كنيسته، وقال إن العلمانية اليوم مصطلح فضفاض بحيث تحتمل العداء الواضح للدين مثل الكمالية، والقبول به عقيدة مع حذف الشريعة، ثم القول بفصل الدين عن الدولة. ثم قال: «وبهذا تصبح العلمانية عدوانا سافرا على الدين فأى هذه الآراء يكون رأيه النهائى فى العلمانية ثم يقول: «إنه أبدى تحفظا على الحكومة الدينية لأنها مصطلح محمل بآثار تجربة بائسة مر بها الغرب فى ظل بعض الحاكمين الذين استمدوا سلطاتهم من الله».

والتجربة البائسة ليست تجربة الغرب وحده، واعتقاد بعض الحكام بأنهم ظل الله فى الأرض قديم عندنا، وجديد أيضا حين خاطب الشعراوى ملك السعودية بهذه الصفة، والشعراوى هو من هو علما وفضلا، خصوصا بعد أن صلى لله ركعتين شكرا على نصرة إسرائيل فى حرب ٦٧.

ونحن نذكر عبارة عمارة عن طه حسين بأنه «تجاهل ولم يجهل» ونذكر لهويدى فى أهرام ٢٩/ ٣/ ٩٤ تحت عنوان «المصلحة من تغييب الإسلام» أنه قال: فى مسلسل أرابيسك ظهر البطل وهو يتساءل، هل نحن فراعنة؟ أم مصريون؟ أم عرب؟ أم شرق أوسطيين، أم منتمون إلى حوض البحر الأبيض؟؟ ولم يذكر الإسلام». ثم قال كلمته الحاسمة منافرا عمارة: «لم يكن الإسقاط من قبيل السهو يقينا، إنه التكفير.. ملة التلمودية. والمنهل الذى لا ينضب للجماعات المتطرفة التى أشبعنا هويدى تساؤلا عن مبرر وجودها، هو هذا معينها الذى منه ترتوى ويشتد ساعدها، وهو إجابة عن سؤال هويدى فى أهرام ٥ / ٤/ ٩٤ تعليقا على شهادة التائب عادل عبد الباقى: «على من تقع مسئولية هذا الضياع» هل هى فقط مسئولية الذين ضللوا هذا الشباب وزينوا له الأفكار الفاسدة؟ أم هى أيضا مسئولية المجتمع؟»

نحن بحاجة إلى نظرة أمينة ونقدية إلى أنفسنا وماضينا، وإلى رؤية علمية إلى بيئتنا الأولى، وإلى إطلاق قدراتنا بشىء من السماحة نقبل به الرأى الآخر، فسلاح التكفير إن ظل مشهرا يلغى قدرة الإنسان على التمييز ، بل قدرة الإنسان على أن يكون إنسانا ■

قصة العلم لكل مرحلة حقها

يمنى طريف الخولي

قدمت مراجعات عدد يناير من مجلة القاهرة (١٤٦) عملا ممتعاً بإذخ المضمون حقًا، هو «نشأة العلم» لأستاذ الطب المعملى الدكتور سمير حنا صادق. فهذا المثقف الأصيل لاتثنيه كثرة مشاغلة العلمية والمعملية والعملية عن الخوض فى أعمق بحار الثقافة، والخروج بإسهامات رصينة، تحمل دائما أقوى خطوط الاستنارة وتنطلق أصلا من حس قومى عميق بضرورة اللحاق بركب التقدم وتجاوز كثير فاتنا.

وفى النهاية يمثل الدكتور سمير حنا أحد الملامح الوضيئة فى نصيبنا الراهن من الثقافة العلمية، من حيث يمثل مركز التقاء متوقد للعلم والمعمل والثقافة والهم القومى جميعاً.

لقد بز الأطباء بثقافته، وبز المثقفين بطبه، ففاز كتابه «عصر العلم» الصادر عن الهيئة العامة للكتاب بجائزة أحسن كتاب علمى عام ١٩٩٣. وهذا عنوان الباب نفسه الذى أنشأه فى جريدة الأهالى، وأسدى له طويلا، وأتاح لى الإسهام فى بعض حلقاته. ويهمنا الآن من الدكتور سمير حنا صادق، أنه بما يملكه من عتاد علمى مكين وخلفية ثقافية ثرية خصيبة، وعقلية متفتحة مثقفة نزاعة للعطاء، اصطحبنا عبر سطور «نشأة العلم» فى رحلة على صهوة واثقة مقتدرة، غاصت إلى مرافئ بعيدة فى فصول قصة العلم، لتحط على شواطئ أيونيا فى بلاد الإغريق، حيث تخلقت واحدة من المراحل شديدة الأهمية فى تاريخ العلم.

وهاهنا انطلق دكتور سمير حنا فى معالجة تحليلية بارعة ونافذة للعلم الإغريقى، عينت أقوى العوامل الحضارية الفاعلة التى تمخض عنها هذا العلم، وأشهر رجالاته وأهم خصائصه وأبرز إنجازاته ودلالة هذا وذاك.

* * *

لكن الذى ينبغى أن يستوقفنا بشدة هو أن ذلك المضمون الثرى المفيد، كان المدخل إليه عبر منزلق لاينجو منه نفر من أعظم مفكرينا وأكثرهم إخلاصًا، قد يبلغون قامة أستاذ الجيل الدكتور زكى نجيب محمود، الذى صادر على أن «الشرق فنان» حصيلته فى الغيبيات والشعر والقيم الوجدانية والأخلاقية والسلوكية، وهاهنا الأصالة. أما مشكلة المعاصرة فهى العلم والمنهج العلمى، إنها استيراد وتدجين الروح العلمية وكأنها غريبة عنا أصلا وفروعاً.

قريب من هذا ماذهب إليه الدكتور سمير حنا صادق، حين أناط بالإغريق تفسير نشأة العلم أولا وابتداء ونماء، مصراً على أن كل ماسبقهم مجرد تكنولوجيا «تقانة» أو صنعة. وكأن أهل الحضارات الشرقية القديمة قد انحصر نصيبهم فى أيدٍ ماهرة تصنع أو تشيِّد أو تحنط، ولاشأن لهم بالعقل أو أن الأبعاد الثيولوجية التى ازدهرت عندهم قد استوعبت هذا العقل ونحتّه جانبًا، فلم يعرفوا شيئا عن العقل النظرى، فلئن كان الإنسان هو الحيوان العاقل فهل بدأ هذا الجنس مع الإغريق؟!

لقد كانت «نشأة العلم» بالغة الضرورة والحيوية، نظراً لظروفنا الحضارية الراهنة وتداعيات العقلانية فينا وانحسار الروح العلمية وصعود اتجاهات رجعية مناوئة تبشر بكبوة التنوير وضعف مردود محاولات التحديث.. وهذا ما أشار إليه الدكتور سمير حنا - بألم نبيل - فى صدر المقال. ثم أخذ بيد القارئ ليفتح عينيه على أسطع مواطن التوهج العقلى الذى تألق فى أيونيا ببلاد الإغريق. فما أحوجنا الآن إلى جرعات مكثفة من أمثال هذه التجليات للعقلانية والروح العلمية الأصيلة.

بعبارة أخرى، لا أحد يجادل فى أهمية الإسهامات الخطيرة والمدى

التقدمي والدلالات العميقة التي تحملها الحقبة الإغريقية، والتي أشارت «نشأة العلم» إلى الجوانب العلمية منها. لكن المشكلة أن الدكتور سمير حنا صادق لم يتوقف عند الإغريق بوصفهم مرحلة مهمة من قصة العلم والعقل والحضارة، بل سلم تسليمًا بأنهم نقطة البدء المطلقة للعلم بمفهومه الحديث.

فكيف - بالله - نسلم بهذه الأغلوطة الذائعة التي تغتال الدور الأساسي والميراث الضخم للحضارات الشرقية القديمة، فتجافي أبسط مقتضيات تفهم ظاهرة العلم، وتهدر وقائع التاريخ، فقط من أجل إرضاء منطق الاستعلاء الغربي حين ينصب على تناول تراثهم.

* * *

لقد كان الإغريق أول قوم في أوروبا يخرجون من الوضع القبلي البدائي، ويصنعون مدنية وثقافة متنامية منذ القرن السادس قبل الميلاد. إنهم بداية الحضارة الأوروبية التي تطورت عبر التاريخ حتى بلغت مرحلة المد الاستعماري في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين.

هاهنا لم يتوان، مفكرون غربيون في تسويغ الاستعمار وتبريره، حتى شكلوا فيلقًا من فيالق الجيوش الاستعمارية. وذلك بزعمهم أن الغرب هو صانع الحضارة ابتداء وأبدًا. فيغدو السؤدد الحضاري والسيطرة على العالمين نصيب الغرب المشروع ومكانه الطبيعي. وكان السبيل لهذا هو الإسراف في تمجيد ما أسموه «المعجزة» الإغريقية، وإهدار ميراث الحضارات الشرقية القديمة الأسبق منها - والتي أصبحت مستعمرة.

وبينما الحضارة اختراع مصري، أنجزه الفراعنة - قبل الإغريق بأكثر من ألفي عام ليكونوا الفجر الناصع والبداية الحقيقية لقصة الحضارة البشرية، راحوا يزعمون أن هذا قد انزوى، وأن الإغريق ليسوا بدء الحضارة الأوروبية فحسب، بل هم بداية الحضارة الإنسانية جملة والتي تطورت إلى المرحلة المعاصرة، حيث اعتلى العرش الغربيون - أحفاد الإغريق وحملة ميراثهم. إنها أسطورة رد الحضارة جملة وتفصيلا إلى الإغريق. فالعلم بدأ معهم، كما بدأت الفلسفة مع طاليس، وبدأت الرياضيات مع فيثاغورث، والأساطير والميثولوجيا مع هوميروس، والمسرح مع يوريبيدس وأسخيلوس، وبدأت الديمقراطية في أثينا.. إلخ.. إلخ.. فيبدو الغرب هو الفاعل الوحيد لكل فعل حضاري، المالك الوحيد لكل غنيمة حضارية، صاحب الحق في تصريف شئون الحضارة البشرية وفقًا لمصالحه.

وفي هذا الصدد تبرز القيمة البالغة الخطورة لكتاب د. عبد الغفار مكاوي الأخير «جذور الاستبداد» - عدد ديسمبر من سلسلة عالم المعرفة الكويتية. حيث تقدم دكتور مكاوي بتمكنه المعروف من اللغات الأجنبية وقدرته على النفاذ إلى جوهر الإبداع الأدبي، تقدم بقراءة للأدب البابلي القديم، ليتكشف الثراء المهيب لأساطير بابل وبلاد الرافدين عمومًا. حتى بدت الأساطير الإغريقية - التي تخلقت بعدها بأكثر من ألف عام - مجرد ظل باهت لها. هذا بعد أن كاد يترسب في الوعي أن الميثولوجيا صنيعة إغريقية خالصة.

على العموم فإنه بحكم تطور البحوث وتنامي المعارف الموثقة برز الاهتمام بالحضارات الشرقية القديمة وتراثها الزاخر. وبذلت جهود رصينة لرد الفلسفة الإغريقية إلى أصولها - خصوصًا الفرعونية، فصدر كتاب د. مصطفى النشار «نحو تأريخ جديد للفلسفة القديمة»، ككتاب أول في سلسلة دراساته لهذا.

* * *

ونعود إلى العلم بمفهومه الحديث، وبصرف النظر عن علاقته بالتكنولوجيا (التقانة) التي تعملقت معه حتى شقت عنان السماء وبلغت أجواز الفضاء - حقيقة لا مجازًا. بصرف النظر عن هذا، نجد العلوم التجريبية (الفيزيوكيميائية والبيولوجية) هي جسده وجذعه وإنجازه الأعظم، أجل عمت ثورة العلم المعاصر وفاضت فيئها العظيم في كل المجالات، بيد أن العلوم الرياضية قد عهد البشر نضجها منذ العصر السكندري في القرن الثالث قبل الميلاد.

أما العلوم الإنسانية التي كانت حلمًا لايراود أحدًا، أو لايفكر فيه تفكيرًا جديًا قبل القرن التاسع عشر، فلاشك أن عودها قد استوى وجذعها استقام وحققت تقدمًا كبيرًا، لكنه تقدم نسبي، إذ لايزال تخلفها النسبي عن العلوم الطبيعية مشكلة تؤرق باحثيها والمهتمين بشأنها. إنه هاهنا في العلوم التجريبية يتمركز سر عظمة العلم الحديث، المتفردة المتميزة جدًا.

وفيها يمكن القول إن العكس تمامًا هو الصحيح! فقد بلغت مدًا مبهرًا في الحضارات الشرقية القديمة. وكان لها طفرة في الحقبة الإغريقية الأولى قبل السقراطية، مع طاليس وأنكسمندر وانكسمنس وديمقريطس وأنبادوقليس وأنكساجوراس الذين أشار إليهم د. سمير حنا. لكن في النهاية وبفعل الإغريق وثالوثهم الأعظم سقراط وأفلاطون وأرسطو، انحسر هذا المد تمامًا!! وأيضا أحاط د. سمير بهذا. ذلك لأن الإغريق بصفة عامة قد تمركزت إنجازاتهم في العقل النظري والعلوم الاستنباطية - خصوصًا المنطق والرياضيات، لأنهم أبوا على تمجيد النظر وتحقير العمل، وهذا هو طابع حضارتهم ومعلمها المميز. فجاء أرسطو - وهو ككل فيلسوف عظيم أقوى تجريدا وتجسيدا لروح عصره وطابع حضارته.. جاء أرسطو ليجاهر بأن العبيد

مجرد آلات حية لخدمة السادة الأحرار المتفرغين لممارسة فضيلتى التأمل والصداقة، ولايعملون بأيديهم أبداً.

ثم انطفأت الجذوة التى توهجت للعلم والتقانة (التكنولوجيا) فى الإسكندرية فى القرون السابقة على الميلاد. واستمر أثر أرسطو، متكاتفاً مع كهنوت رجال الكنيسة، كسد منيع أمام العلم التجريبى طوال العصور الوسطى، يئن ويستجير منه الأوربيون لاسواهم. حتى تحرروا فى القرن السادس عشر من هيمنة أرسطو وبدءوا انطلاقة العلم الحديث.

هذه المرة كان الإهدار من نصيب دور الحضارة العربية الإسلامية، التى احتلت قصب السبق فى العصور الوسطى، حاملة لواء المسيرة العلمية لقد انفتحت على كل الحضارات الأسبق منها، وشكلت أمة تضم قوميات وملا شتى، ساهموا جميعاً فى إنجازاتها العلمية - فى الرياضيات وفى الطبيعيات التجريبية على السواء. فكان العرب - كما يقول مؤرخ العلم الكبير ج. كراوثر - هم المؤسسون لمفهوم عالمية المعرفة، وهى إحدى السمات البالغة الأهمية للعلم الحديث.

* * *

إن التفهم المنهجى لظاهرة العلم.. لقصته أو لسيرورة تاريخه، من أجل توطين روحه فى ثقافتنا، يقتضى أن نعطى كل مرحلة حقها. لندرك أن العلم أعظم مشروع ينجزه الإنسان إطلاقاً. إنه أجلّ خطراً وأعظم شأناً من أن يبدأ بقرار أو فعل فاعل متعين. لقد تساءل دكتور سمير حنا: لماذا ظهر العلم مع الإغريق فى أيونيا، ولم يظهر فى الهند أو الصين أو مصر أو بابل؟ والواقع أن العلم ظهر فيها جميعاً بدرجات متفاوتة. وعلى الرغم من أن هدفنا لفت الانتباه لهذا، فإننا لانستطيع الزعم بأن العلم بدأ من الصفر المطلق فى هذه الحضارات الشرقية القديمة.

ذلك لأن العلم أقدم عهداً من التاريخ معطياته وبياناته الأساسية، كانت أول ما تأمله الإنسان فى العصر الحجرى. وكشف البحوث الأنثروبولوجية والأركيولوجية عن أن الإنسان البدائى توصل إلى رموز الأعداد قبل اختراع الكتابة. صحيح أنه لم يتجاوز العدد ٤ أو ٥، إلا أن هذا يكفى لتفهم أن العلم متأصل فى صلب أقدم مناحى التوجه الحضارى للإنسان.

ولئن كان الإغريق قاموا بدور جوهرى فى بلورة مثل العقلانية والعلم، فإن الصياغة البديلة لسؤال د. سمير حنا تبدو لى: لماذا كانت هذه المرحلة المتألقة فى أيونيا وليست فى أى مكان آخر من أوروبا؟

والإجابة فى الموقع الجغرافى لبلاد اليونان، قربها وتوسطها وسهولة اتصالها بمواطن الحضارات الشرقية الأسبق منها. فكانت تمثلا واستيعاباً لميراثها، ثم تطوراً طبيعياً لها، أتى واعداً خلاقاً، لأن الظروف الحضارية الإغريقية التى عينها د. سمير فى «نشأة العلم» كانت مواتية لهذا.

وأخيراً، نسأل الله أن يهب الدكتور سمير حنا صادق طول البقاء والمزيد من القدرة على العطاء ليثرى حياتنا الثقافية بأمثال هذه الدراسة الباذخة، فضلا عن إثرائه لحياتنا العلمية التخصصية، وحياة مرضانا الإكلينيكية المعملية. ■

مرة ثانية: حول نشأة العلم

سمير حنا صادق

قل أن يدخل إنسان فى حوار مع الدكتورة يمنى طريف الخولى. فهذه متعة ذهنية كبيرة - فإذا أتى الحوار من الدكتورة يمنى بهذا الأسلوب الراقى الذكى الكريم على صفحة مجلة القاهرة الثقافية فهنا يصبح الموضوع أمرا يبعث على السعادة وحب العقل والفخر بالانتماء إلى هذا الوطن الحبيب ... بل وإلى البشرية.

وبداية، وببساطة، فإننى أعتقد أن اختلاف الرأى له مصدران أولهما مصدر يتعلق بالمعانى Semantics وبتعريف ما هو «العلم» Science - وهو ما سأعود إليه فيما بعد - أما المصدر الثانى فهو الكراهية الشديدة التى تكنها الدكتورة يمنى للرأسمالية الغربية والتى شاركتها ويشاركها فيها الجانب الأكبر من مثقفى مصر بل والعالم الثالث نتيجة لتاريخ هذه الحضارة الإجرامى مع البشرية بداية من إبادتها لهنود أمريكا إلى تحطيمها اللا إنسانى لحضارات غرب أفريقيا بنهب القوى العاملة للاستعباد الوحشى فى مزارعها، ومروراً بحروب الأفيون فى الصين واستعمار الهند، إلى تاريخ الرأسمالية الأسود وما تسببت فيه من تعاسة وتخلف فى منطقتنا التى نعيش فيها.

وأنا أرجو فى السطور المقبلة أن أوضح أسباب اقتناعى بما يقوله بعض مؤرخى العلم عن نشأته فى أيونيا فى غرب آسيا الصغرى.

وبداية لابد أن نتفق على أن ما نطلق عليه الآن اسم «العلم» ليس هو الأساس الوحيد للحضارات وليس هو الوسيلة الوحيدة للمعرفة بل وليس هو أكثر وسائل المعرفة انتشارا حتى الآن بين البشر - لقد نتج الجنس البشرى Hom sapiens عن تراكم بلايين من المعلومات «Bits» فى خلاياه الحية خلال ٤ بلايين سنة من التطور، ثم أضافت القشرة المخية إلى مخزونه من المعلومات البيولوجية عدة بلايين من المعلومات الفيزيوكيمائية ثم أضافت كتابة الكتب ثم مخزون الكمبيوتر بلايين أخرى من المعلومات.... وكل هذه المعلومات تساهم بدرجة أو بأخرى فى تكوين المعرفة.

ولقد قامت حضارات واندثرت، وقامت وتقوم الآن مجتمعات لم يلعب فيها «العلم بمفهومه الحديث أى دور يذكر: قامت الحضارة الفرعونية العظيمة التى مارست البناء والزراعة وشئون الدولة والحرب والفنون بأرقى مظاهرها وقامت الحضارة الصينية التى اخترعت البارود وقامت الحضارة الهندية التى قدمت للبشرية الأرقام التى نكتبها حتى الآن فى أغلب البلاد العربية. وقامت حضارة بنين فى غرب أفريقيا وقامت حضارات المايا والإيروكيان والأوتية فى أمريكا - وقامت الحضارة فى بابل بأساطيرها التى قد تكون أم الأساطير جميعًا فى منطقتنا.. قامت بكل هذه الحضارات العظيمة الرائعة فى غياب «العلم» بمفهومه الحديث. ولكن كل هذا لا ينبغى أن يحول نظرنا عن أن «العلم» بأى تعريف نقبله من التعاريف الحديثة قد أصبح من أهم - إن لم يكن أهم - وسائل المعرفة، وأنه أقرب الطرق حتى الآن للمعرفة الصحيحة، وأن من يملك نواحيه يحصل على القوة التى تمكنه أن يفرض حتى ما تتطلبه «وجدانياته» أيًا كانت على الآخرين.

ومن المهم فى هذه المرحلة من الحوار أن نتفق أولا على بعض ما هو ليس «العلم» - وأخطر مصادر الخلط فى هذا المجال هو الخلط بين العلم وبين ما نطلق عليه فى العالم الحديث اسم «التكنولوجيا» - وللتكنولوجيا تاريخ طويل مع الجنس البشرى بل ومع بعض الحيوانات الراقية - فالشمبانزى مثلا

يستعمل التكنولوجيا فى استخراج العسل والحشرات من الشقوق بعصاة من فرع شجرة - بل هو يستخدمها أيضًا فى صراعه مع أعدائه - وهو يفعل ذلك دون وضع نظرية عن قوانين الروافع تمكنه من تفسير ظواهر أخرى واختراع تكنولوجيا أخرى - والإنسان البدائى الصياد والجامع (Hunter - gatherer) قد استعمل مئات من الرسائل التكنولوجية، كما أوضحت لنا الدكتورة يمنى، ولكن هذا لا يجعل منه مشتغلا بالعلم - أما علماء العصر الحديث فقد اكتشفوا القوانين العلمية الجامعة التى تمكنهم من صنع آلاف التكنولوجيات - ويكفى أن نتذكر قوانين فراداى فى الكهرباء ثم ننظر حولنا فى منازلنا ثم فى الخارج لنجد الآلاف بل الملايين من الآلات التى يستعملها الإنسان الحديث والمبنية على هذه القوانين البسيطة.

وليس فى نيتى - ولا فى طاقتى - أن أدخل مع الدكتورة يمنى الخولى وهى فيلسوفة العلم - ورسالتها للماجستير عن كارل بوبر، قطعة رائعة من الفكر - فى حوار عن تعريف ماهية العلم - ولكنى أرجو أن يتسع صدرها لكى تستمع إلى رأى شخص يعتقد أنه مارس «العلم» لما يقرب من نصف قرن - فمهما اختلفنا فى التعريف فلابد أن نتفق على أن كلمة العلم Science وكلمة العلماء Scientists بمعناها الغربى المتفق عليه والذى قد يكون أفيد لنا أن نتبناه، تختلف كثيراً عما اعتدناه فى شرقنا العربى والذى يمتد من وصف «عالم الهندسة الوراثية» إلى «العالمة» فى الموالد.. بكل مكونات طيف كبير بينهما - وأنا اعتقد أنه مهما اتفقنا أو اختلفنا حول آراء «بوبر» أو «كون» عن ماهية العلم، فلابد أن نتفق على أن هناك «علما» وأنه منهج معين قد نتفق أو نختلف على بعض الأوجه فيه ولكن اختلافنا لا يلغيه، ولوجود العلم أهمية قصوى لنا ولأولادنا ولعشيرتنا ولأوطاننا.

وفى رأى عديد من مفكرى العلم أن أهم خواص العلم هو افتراض أن العالم تحكمه قوانين قابلة للتفهم وأنه ليس مسرح عرائس كبيرا تحركه خيوط مجهولة المصدر وأود أن أؤكد أن احترام مكانة الدين أكبر من أن تتعرض لأى تناقض مع هذه المقولة، وقد أوضحت ذلك عدة مرات كان آخرها فى ندوة المجلس الأعلى للثقافة فى ٢٧ / ١٢ / ٩٤ ولو أخذنا هذه القاعدة البسيطة بالاعتبار وطبقناها لاكتشفنا أشياء عديدة منها مثلا أن أول مكان قد توافرت فيه هذه المقولة هو أيونيا لأسباب يتفق عليها عديد من مؤرخى العلم - ولقد كان للمصريين آمون وآتون يريحانهم من عناء التفكير فى نظام الكون وكان لليهود جيهوفا أو يهوا وكان للبابليين مردوك وللإغريق زيوس أما أهل أيونيا فقد وجدوا فى ظروف تدفعهم إلى عناء الفكر والدراسة - وستكتشف أيضا بتطبيق هذه القاعدة أن الفيثاغوريين - كما أشرت فى نشأة العلم - لا ينطبق عليهم هذا الشرط: فهم أولا وجدوا فى فترة قهر وحكم ظالم، وهم بأشكالهم الهندسية التى اعتبروا واحدا منها خاصا بالآلهة لا ينبغى للشعب معرفته، قد خرجوا عن مفهوم العلم - وستكتشف أيضا أن أفلاطون وأرسطو، كما لاحظت الدكتورة يمنى بحق، لم يكونا حلقة من حلقات تاريخ العلم فكتابات أفلاطون مليئة بالمقولات المضادة للعلم أما أرسطو فيكفى أن نقول إن الكنيسة قد استعملت نظرياته لفترة طويلة فى محاربة العلماء فى فترات الظلمات وكان من أواخر ضحاياهم كوبرنيكس وكبلر وجاليليو - وكان آخر مسمار دق فى أفكاره نفسها هو نظريات نيوتن عن الجاذبية.

وأنا أرجو من الدكتوره يمنى أن تسمح لى بالاختلاف معها فى قولها بأن توصل الإنسان البدائى إلى رموز الأعداد (حتى ٤ أو ٥) يدل على أن العلم متأصل فى التوجه الحضارى - فكثير من الحيوانات ومنها الحمام والفئران تستطيع أن تعد حتى رقم ٧ - وبهذا تصبح متفوقة على الإنسان البدائى فى العلم.

وهكذا يبدو أمامنا خط طويل بدأ بطاليس وأناكسيمندر وأناكسجوراس وانتقل إلى مكتبة الإسكندرية بعلمائها أرستوثينس وإقليدس وهيروفيلس وأرشيميدس وأريستاركوس - وكانت آخرهم هايباشيا التى قتلتها قوى الظلام وأعداء العلم - ومنهم إلى علماء المسلمين ثم إلى أوروبا على يد كبلر وجاليليو ثم نيوتن - ولعلها ليست مجرد مصادفة أن نيوتن قد بدأ دراساته عن التفاضل والتكامل بعد قراءات فى كتابات الأيونيين الأوائل.

ختاماً - أظن أن هذا التعريف البسيط للعلم يكتسب قيمة قصوى لأنه يفسر لنا كثيرا من نكبات العلم فى عصور الظلمات والقهر ويوضح لنا الطريق إلى معالجة أزمة العلم لدينا.

عزيزتى الدكتورة يمنى - أبقاك الله ذخراً لوطننا وللإنسانية، واغفرى لى ما قد أكون قد ارتكبته من أخطاء وللمجتهد أجر واحد لو جانبه الصواب. ■

بين أدونيس والنقد الغربى

محمود قرنى

في تبدأ «القاهرة» إطلالتها على عالم الشاعر الكبير أدونيس، بما تضمنته مقولات الباحثة الفرنسية «آن واد منكوفسكي» من تلميحها وتصريحها عن أزمة التراث العربي والعقلية العربية تجاه نماذجها المتقدمة وحقيقة التحولات المهمة والمستحيلة، التى اعترت هذا النموذج الإبداعى بداية من النصف الثانى من هذا القرن..

واعتماده الحس والتلميح دون النظر إلى اعتبارات الفهم حسبما طرأ على العقل العربى وحسبما جوبهت به الباحثة من أسئلة حول العقل فى شعر أدونيس من أساتذة وطلاب للأدب فى الجامعة الأردنية. ونحن لا يمكن لنا اغتفار ما اقترفه الشعر العربى إبّان مرحلة التزامه التى ارتبطت بالصراع القومى والدفاعات الاستعمارية، متضمناً النزاع العربى الصهيونى إزاء الحضارة التى شكلت دون منازع.. التصورات الأحادية فى مفهوم القول والإنشاء، بل ومفهوم التلقى طيلة ما يقرب من نصف قرن من الزمان، إلى الحد الذى دعا الباحثة الفرنسية إلى السخرية من الفتاة التى تغطى شعرها وهى تتهم أدونيس بالكفر لأنه ضد الإنسان وضد اللغة، هذا تم بثقة عمياء تحسد عليها، أمام شاعر يعتمد الإثارة ويتخلى عن حقول الدلالة الموروثة إلى حقول دلالية جديدة، تتلبس غالبا بروح الصوفية الكبرى التى كان أول منجزيها شاعرنا اليوم على أحمد سعيد.

هذا ما يحدث الآن وما يصححه لنا العقل الغربى، الذى مافتئ يجر آلته العسكرية من أرض الشرق، حتى يشحذ آلة أخرى، أكثر حدة وانتباهاً لتقديم المشورة غير المنجزة، لما يمكن أن نسميه اليوم وغدا «الافتتان بالآخر» وهو افتتان تستحقه الإنجازات السريعة والدقيقة التى أنجزها هذا العقل، والتى أهلته بالتأكيد لابتلاع ما تبقى من ثروات بشرية واقتصادية لدى فقراء العالم النامى، وكما تؤكد منكوفسكى على أننا مازلنا نحتفل بوقائع القبيلة وحركاتها .. وتؤكد على: «إن كل تجديد لاحق مشبوه لأنه يحل محل الله». وبالقدر الذى تتسم به هذه المقولات من وجاهة إلا أنها تتسم فى الوقت ذاته بدكتاتورية وعنف معنيين بمصادرة حقنا فى الحكم على اختيارات أدونيس الأيديولوجية بداية من اختياراته الشعرية التى نشرها بمجلة «شعر» فى العام ١٩٦٢ والتى اتهم على أثرها بهدم التراث العربى وقد اندفع البعض نحو سبه تأسيساً على ما دار حول مواقفه جملة إبان هذه الفترة وما راج حول انتماءاته القطرية للحزب القومى السورى بقيادة أنطون سعادة والتى تراجع عنها فيما بعد مؤكداً عدم وجود إمكانية لدى العرب لإثبات هويتهم خارج الحضارة العربية، آخر الحلقات الحضارية التى شكلت تراث منطقة الشرق الناطق بلغتها.

إذن ليس مستغرباً أن تندفع شعرية أدونيس نحو مناطق جديدة حول معرفة الذات من خلال التاريخ - المسكوت عنه - ومن خلال نفض الغبار العالق بالذاكرة التراثية، فوق انشغاله بمعرفية جديدة للنص الإبداعى التى يعبر عنه مكسيم رودنسون «بانطواء قصائده على مضمون، وعلى معنى يمكن التعبير عنه نثراً، واعترافه بأن اهتمامه بالمعنى لدى أدونيس لم يمكنه من معالجة الشعر لديه لأنه لا يبحث فى العواطف ولكنه يبحث فى موقف أدونيس من الشرق العربى الموسوم بالجرأة» وعلى ذلك نلمح أن ديوان «مهيار الدمشقى» هو القاسم المشترك الذى يحل محل أدونيس نفسه لدى الباحثين خلف تراثه الشعرى محققين ما ينشده الشاعر فى تحققه لدى الآخر - الذى يمثل المركز - حتى لو كان الثمن أن يتجاهل هذا الآخر القيمة التى

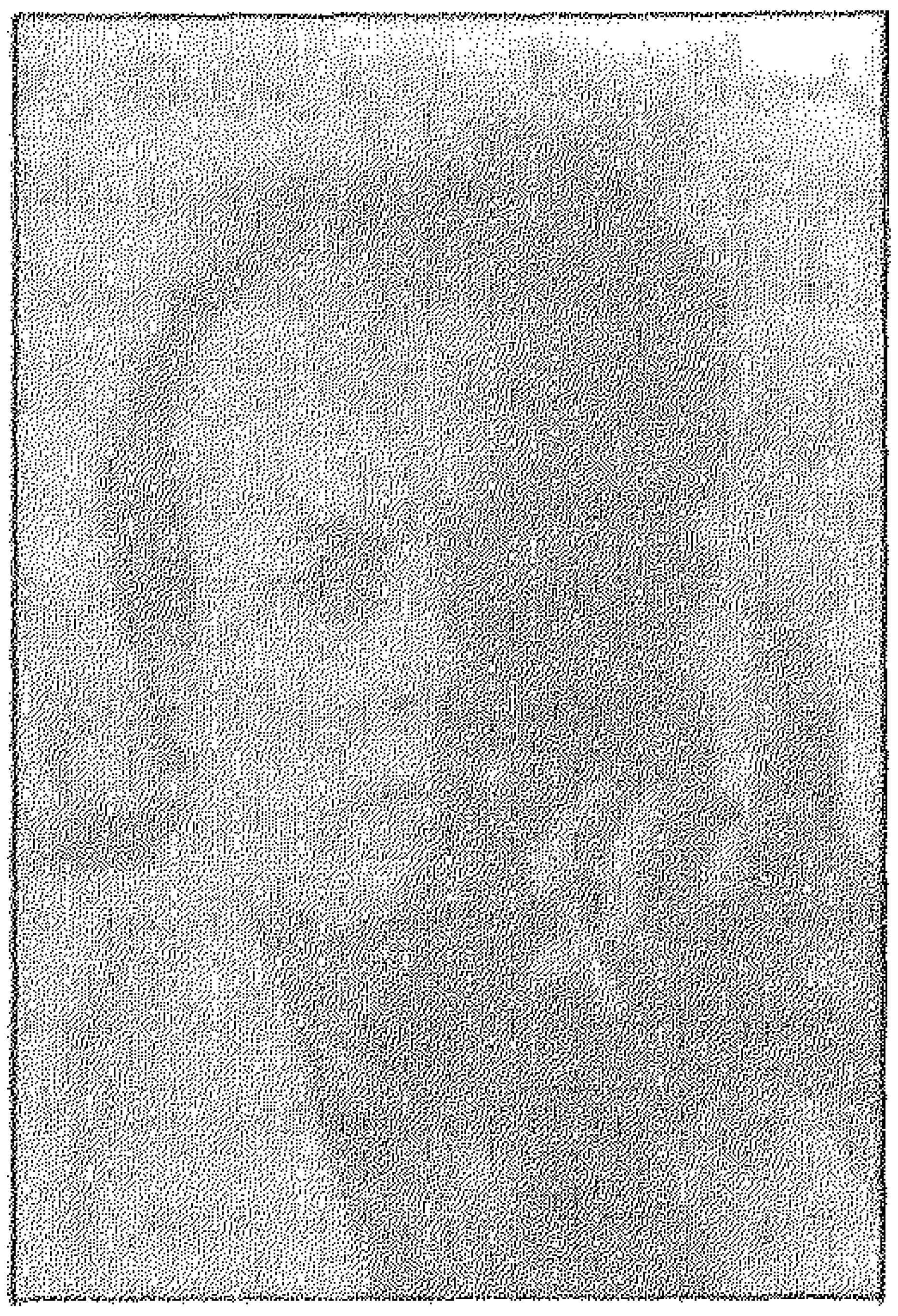
يطرحها الشاعر وانصرافه لما ينبغى البحث عنه فى أنثربولوجيا الشعب والأرض ، حتى لو كان ... هكذا ينفرد **مهيار أدونيس** بمعرفية ناضجة تتحول تدريجياً إلى إدماجه فى حركات التحرر العربى وقضايا الخروج على النص الأصلى الذى يمثل متن الحضارة العربية (القرآن) ، ثم تكون النقيضة التى داخلت مقولات الغرب «الشاعر» الذى يجتبيه أدونيس ، منصرفا إلى ما هو غير شعرى فى التجربة الإنسانية حسب **على سعد** - الآداب البيروتية ١٩٦٧ الذى يقول عن كتاب التحولات: «يقف أدونيس فى طليعة شعرائنا الذين يريدون أن يحولوا الشعر عن مهمة تحقيق هذا الخدر اللذيذ والنشوة الحالمة المتأتية من تعطيل الوعى بواسطة النغم الموسيقى المتكرر . إن **أدونيس** بمحاولتيه الأخيرتين [مهيار الدمشقى - كتاب التحولات والهجرة] قد عمل مع شعراء آخرين من جيله - **خليل حاوى** خاصة - على وضع الشعر فى صف المعارف الفكرية والفلسفية التى تستوجب عند القارئ يقظة الوعى بصورة خاصة، على قدر ما تستوجب عند الشاعر الاتصال الخاطف بالحدس الأولى .....».

إن **أدونيس** لم يكن ضحية النظم الفاشية التى يشير إليها **رودنسون** ولم يكن مهيار الديلمى أو نموذجه المحتذى ، الذى يمثل القناع / الأقلية/ القهر / الاضطهاد، لم يكن موضوعياً بدرجة كبيرة حيث يعمل **أدونيس** ومؤسسته طيلة الوقت لموازاة المشاريع المغايرة فى التراب، وقد عبر «**على الشرع**» عن ذلك فى كتابه بنية القصيدة القصيرة عند **أدونيس** حيث عبر عن استيائه الشديد لاهتمام مجلة «شعر» بالشاعرين **صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب** بينما كان **أدونيس** مشاركاً فى كل أعداد المجلة التى صدرت على وجه التقريب سواء كان كاتبًا أو مكتوباً عنه ، هذا فى الوقت الذى لم يكن بمقدور أحد النيل من قيمة هذين الشاعرين ، وقد تكررت هذه المحاولات بالفعل، لحساب الآخرين لاسيما لحساب عواصم ثقافية قليلة الأهمية تتبنى طول الوقت الترويج للمقولات الغربية حول الشعر بالتأسيس للإنسانية الضائعة فوق هذا الكوكب الذى يزج به «المتخلفون أمثالنا» إلى الهاوية ، بعقائديتهم المقيتة وعنصريتهم البالغة .

إن **أدونيس** - الشاعر الكبير - لم يكن فى حاجة للبحث عن موطن آخر يدلل على أهميته ، لأنه «يحاط هناك بنظرة غرائبية أو بنزعة تستدعى البؤس عندما يتعلق الأمر بالعالم الثالث» ثم يحصل على شهادة «بأنه علمانى وتقدمى ، صاحب موقف قائم على الحيرة والشك، ومؤيد للغرب» هذا حسب **باتريك هوتشنسن** الذى يلقب **أدونيس** بالنار الخفية وهو يشير بدون أدنى التباس إلى عالمه المؤلف من هرطقة الفكر والإنسانية المكبوتة والمزج القائم بين الحداثة والموروث فى مناطق مضطربة ومحرمة.

إن الأهمية القصوى المنعقدة على مشروع **أدونيس** الشعرى لم تكن مستندة على القوة الرافضة التى يطرحها من خلال شعره مهتدياً بالمجاز العربى الذى يحمل ملمح الحداثة لديه ، ومع التسليم بصحة ذلك فهو ليس كافيًا لإدراجه ضمن الحضور العالمى للنص الشعرى الجديد إلا إذا كان القصد هو التدليل على الخدمات الجليلة التى أسداها هذا المشروع على «المستوى النظرى»، وذلك مفارق بالتأكيد لمسرّات **أدونيس** التى تتعلق بإنجازه الشعرى أولا .

إن المغامرة التى يطرحها المشروع الأدونيسى ليست متعلقة فقط بالأنماط الشعرية الرافضة للمقدس الممتزج، عن



أن هذه القطيعة / التواصل مع الماضى لم يكن من أجل إعادة إنتاجه بقدر ما كانت محاولة لفصل اللاهوتى عن الشعرى حسب «**هنرى ميسونيك**» وهى المحاولة التى لا أعتقد بنجاح **أدونيس** فيها نجاحا مطلقًا ، ولم يكن فى وقت ما مطالب بإنجاحها ، ربما للمغالطة العظيمة التى تنفى الدور المنوط بالشعر ، وتضعه فى مصاف الفنون التجريدية الخالصة .

إن استبعاد الخارج ونفيه فى القصيدة العربية يعنى نفى الجانب الأعظم منها ، وقد كان التاريخ العربى الحديث هو صاحب الفرضيات الأولى فى طرح السياسى والاجتماعى كموضوعات ومداخلات ضمن الأغراض الأساسية للكتابة الشعرية ، لذا فإن انبهار الفرنسيين بالوثنية الأدونيسية فى حوارها مع الساكن والراكد فى لحظتة الآنية، هو بالتأكيد خارج الوظيفة الشعرية التى نقصدها، لأن النصوص التى يكتمل وعيها الشعرى مقارنة بوعيها الوجودى

هى نصوص فارقت المعنى الأرسطى الذى يهبه «جان إيف ماسون» لشرف القصيدة الأدونيسية، وبالتأكيد فإن المعنى الذى تطرحه اللغة المألوفة لدى الشاعر ليست الأساس النظرى لصيغة الوجود لديه ، لأن الذات التى تتمحور حولها هذه اللغة ليست سوى مادة الوجود الذى «يفكر باللغة وبدون اللغة»، وإهمال منطقة اللاوعى، وفى هذه الحالة لن يصبح موضوعياً إبّان مغادرة عناصر حياة الشاعر لهذا العراك الأبدى مع المصير الذى جرده ماسون من إنسانيته ونسبة لعدة مقولات صادرت كثيراً من بهاء التجربة .

إن تكثيف الدوال الأسطورية لدى أدونيس لا يفسر التكرار الذى سرّبه خلال سيرته الذاتيه داخل «مفرد بصيغة الجمع» وهو لم يكن ضمن أعمال الترجمة الخاصة بالشاعر الأمر الذى أدى إلى إهمال الجانب الآخرالذى يثير كثيرا من الجدل حول الأقلية التى تبنى عليها شخصيته ، وهى ليست حادثاً عابرا بالطبع لكنها لا يمكن أن تكون هى الصيغة الموضوعية الوحيدة التى تفسر الحقيقة الاجتماعية للانقسامات القبلية والعرقية الجديدة فى العالم الغربى والتى يؤكد مترجمو الشاعر على جهلهم بها، وهذا الجهل الذى يتم الاعتذار عنه بين وقت وآخر، هو فى حقيقته جهل بمرجعية التجربة خارج نطاق النص المكتوب، الذى يدرس الآن باعتباره ذاتا مجهلة تأثرت بشكل أو بآخر بـ «مالارميه»، و«رامبو» و«هولدرلن» وهضمتهم - حسب .. «ماسون» - أوحسب التفسير الذى يؤكد إدراكه لوظيفة الفن بعيداً عن شروطه المسبقة أو تجاهلا لمناطق الوعى المناهض لوعى الآخر لأسباب عديدة ربما يكون آخرها اختلاف جماليات التلقى وهو الأمر الذى يجب أن يدفعنا لمطالبة المؤسسات العربية بضرورة ترجمة الأدب العربى بشتى فروعه إلى اللغات الأجنبية الحية ، حتى لا نظل مستهلكين للنظريات الأدبية الغربية بشتى اتجاهاتها وهو الأمر الذى شكل مأزقاً نقدياً عنيفًا لدى النقد العربى ومازال .

ولابد أن نؤكد على أننا سعدنا بالاهتمام البالغ الذى تبديه الدوائر الأدبية فى الغرب لتجربة أدونيس الشعرية - المهمة بالطبع - لكن اعترافنا بهذه الأهمية لـ أدونيس دائما ما يستغل لإهدار القيمة الحقيقية للمشروعات الشعرية الموازية والتى لاتقل أهمية عن أدونيس كتجارب السياب ، مطر ، عبدالصبور، وغيرهم ، ولسبب أو لآخر تم تهميش بعض هذه التجارب رغم أهميتها وبعضها الآخر لم تترجم منه قصيدة واحدة إلى لغة أجنبية .

إن الأزمة التى يمر بها شاعر كبير كمحمود درويش الآن أنه مهدد بإدراجه ضمن أنثروبولوجيا القضية الفلسطينية كمرجع تاريخى، ودائما ما كان يعمد نقاد المؤسسة المناهضة له على الكلام عنه باعتباره أحد مؤرخى الثورة الفلسطينية.

إن ما أسداه النص الجديد للشعر العربى من تحولات جوهرية من ناحيتى الشكل والمضمون، خلق ضروبًا شتى للتأويل والتقويم والمكيدة أحيانا أخرى، وقد ساهم الظرف التاريخى غير الموضوعى الذى تعيشه الثقافة العربية بمؤسساتها كافة فى التأسيس لأوهام كثيرة ربما يكون أقلها : اصطفاء هذه المؤسسات لبعض الأصوات التى لا تمثل الواقع الإبداعى إلا فى واقعة الزائف وتبنيها لتجارب ضحلة قاصرة لا تمثل التيارات التحديثية الحقيقية المطروحة ، وقد استفاد شاعرنا الكبير أدونيس بذكائه المفرط من وضعية كهذه ، حتى أصبح يمثل وحدة مؤسسة متكاملة الأركان لها شعراؤها ونقادها ونقلتها ومروجوها. لقد دأب أدونيس على تقديم جيل متلاحق ونماذج من تلامذته من طول الوطن العربى وعرضه ، مؤكدا أهمية هذه النماذج محتفيا بدورها وقدراتها ، فى الوقت الذى كشف فيه التاريخ عن زيف هذه الحقائق، لأن جميع هذه النماذج لم تكن سوى حالة من حالات الافتتان بأدونيس نفسه فظلت تدور فى فلكه حتى سقطت محترقة وهى لم تغادر غرفها المعتمة ، وقد استحق هؤلاء الشعراء محنتهم لاسيما، بعد أن طرحت الساحة شعراء حقيقيين من جيل السبعينيات والثمانينيات العرب والمصريين بصفة خاصة وإن كانت هذه التجارب مازالت دون التبلور والكمال .

وإذا كان أدونيس قد شعر بالمحنة القاسية التى فضّت عنه مريديه بعد هذا الفشل الذريع، فقد أكد هذه المحنة بمجموعة من المقالات شديدة التوتر نشرها مؤخراً بجريدة الحياة رافضاً فى معظمها النص الجديد، المطروح فى الفترة الأخيرة .

وإن كان ليس ثمة خلاف حول ما يطرحه أدونيس حول هذا النص فى شكله الغربى المستنسخ من أصول أجنبية، إلا أنه فى جميع الحالات يمكننا القول بأن هذا التوجه يعكس أزمة النص الأدونيسى، الذى كرس له الشاعر ورفاقه طوال نصف القرن الماضى- وهذا حقه - لكن الزعم بأنه النص الواحد والشكل المقترح دائما للكتابة فهو زعم يقلل كثيراً من مصداقية الشاعر الكبير ، ويحوّل تلامذته إلى أجنّة شائهة قضت نحبها قبل لحظات التكوين .■

الإشارات والتنبيهات

مصر ـ ٢٠٨ عمر نجم، المسافر يعود، مهدى مصطفى. أماديوس في العتبة، عز الدين بدوى. التجرد من المنظور، محمد أبو السعود، اتفاق غزة أريحا: الملامح والنتائج السياسية والاقتصادية، عمرو كمال حموده. رقصة الموت، محمود قرنى. الهروب إلى نادي القتلة، على عفيفى. فلسطين ـ مجلة جديدة عن لجنة الثقافة الوطنية الفلسطينية، عبد القادر يسين. الأردن ـ الزير سالم ماجد العرب، مجدى فرج. لبنان ـ الطريق، فتحى عبد الله. الحكواتي أيوب، م.ف. ليبيا ـ بورتريه الحجرة التنامي والهندسة، كريم عبد السلام. الجزائر ـ ذبح الشاعر، أيمن سالم. السعودية ـ تشكل الذات الشاعرة العاشقة في هذا يخصك سيدتي، عبد المعطى صالح. الصين ـ وداعا يا خليلتي، تحفة السينما الصينية الجديدة، أمير العمرى. إيطاليا ـ مائة عام من السينما، فرناندو دى جيامانيو، ترجمة: على نبوى عبد العزيز. أمريكا ـ الطبيب الفاضل، غبريال وهبة. بريطانيا ـ بوذا الضغير واكتمال ثلاثية المصير الإنسانى، ا.ع. فرنسا ـ تاريخ النساء، بثينة رشدى.

العصر

عمر نجم
المسافر يعود

فاخرجى من تحت جلدى
واتركينى فى سلام
من عروقى اخرجى
م الجوارح والمسام
قلبى طول عمره بيدّى
نور وعايش فى الضلام

إن هذه الافتتاحية من ديوان «سعيد يعنى Happy» للشاعر الفقيد «عمر نجم» هى المانفستو الذى ألقاه الشاعر على رؤوس الأشهاد، وفى هذا الديوان بالتحديد قدّم «عمر نجم» شهادة صغيرة عن جيله، والأجيال السابقة، والصراع على الوجود، مجرد الوجود، وليس الصراع على الإبداع، هذا الجيل المطمور تحت الزحام، والعوز والحاجة، هذا الجيل الموهوب المرمىّ على أرصفة الضياع.

وتسافر
تتلاقى أيادى محبينك
يخرج قلبك من شرايينك
يتملى ف وجوه الأحباب
يتألم .. ويسلم
من غير كلمة يتكلم
وتسافر
ولأنك مش ح تكون الآخِر..

لقد شعر المبدعون المصريون الخارجون من منعطف حركات الاستقلال والتحرير بالموت المفاجئ قبل أن يموتوا، لقد حصد آخرون ما زرعوه، وعادوا يبحثون عن معنى حقيقى للحياة ومن ثمّ للإبداع، لقد كانت الخديعة أكبر من التخيّل، وها هم منذ عقد السبعينيات حتى الآن يتساقطون دون اكتمال، يتساقطون بأمراض متوطنة انتهت منها البشرية منذ قرون أو يتساقطون بأمراض العصر الحديث فى سن مبكرة، لقد سقط خالد عبد المنعم، وإبراهيم فهمى وأخيرًا عمر نجم فى غضون شهور قليلة دون أن ينجزوا مارغبوا فى إنجازه.

وهناك قائمة طويلة تنتظر على الرصيف، قائمة موهوبة ومثقفة وتعد رأس الحرية للعقل المصرى، لكنها مهمشة، وستظل كذلك فى سياق الواقع المصرى، حتى ننتبه فجأة على رحيلهم واحدًا واحدًا.

إن غياب «عمر نجم» شاعر العامية الموهوب فى منتصف العقد الرابع من العمر لهو كارثة ودلالة على الإحباط والوقوع فى أسر العدم، لقد أراد أن ينبهنا على ما نحن فيه، من تجريف للروح المصرية وغيابها، وقد كانت طوال الوقت فتيّة ورأس حربة للثقافة العربية، ودائمًا تضخ الموهبين فى شرايين الحياة، تضخ الشباب القادم من أعماق مصر لتفتح روحًا جديدة للحضارة، ولكنها فى العقود الأخيرة أهملت هؤلاء، أهملت أهم ما تملك من كنوز؛ وليس أدلّ على ذلك إلاّ هؤلاء الذين يتساقطون فجأة، وليس عمر نجم أخرهم، بل هناك سبحة ذهبية فى الطريق إلى السفر.

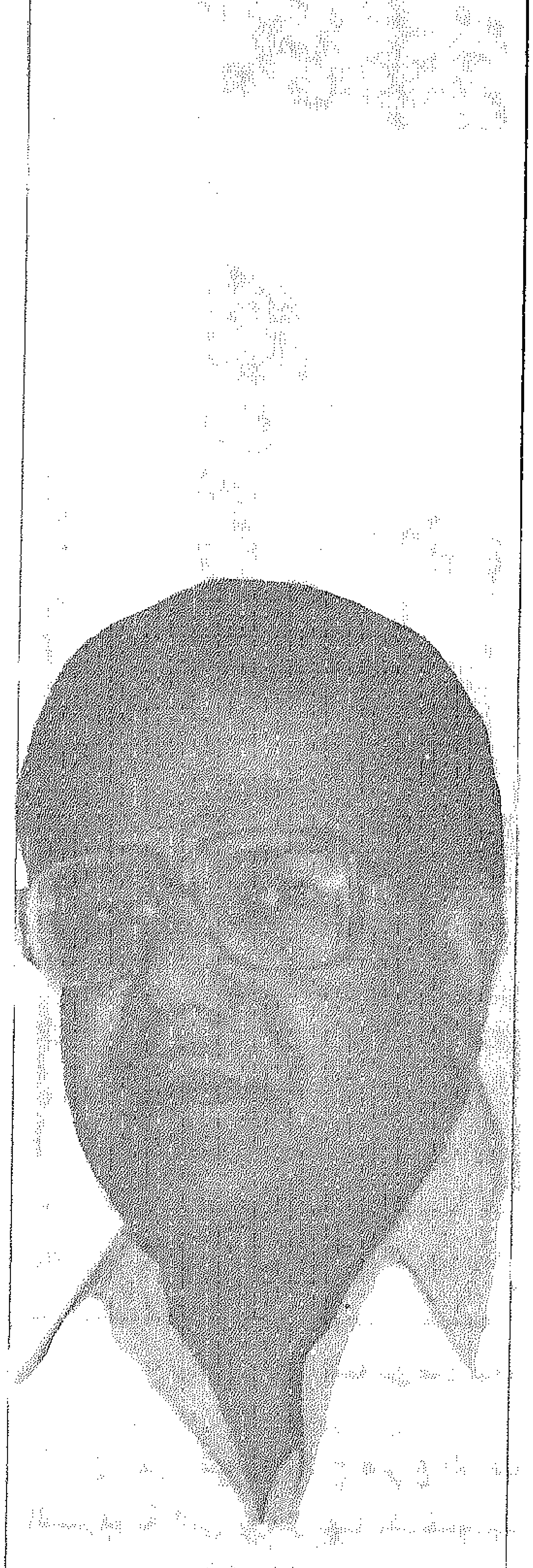
وبعزم ما فىَّ ناديت
يا سيدى يا مصطفى
أنا هويت هذا الوطن

الإشارات والتنبيهات

ملقتشى فيه تمن الكفن
لما انتهيتْ ....

لقد كانت رحلة «عمر نجم» منذ ديوانه «وف حواريكى الحقيقة» وديوانه «سعيد يعنى Happy» رحلة مليئة بالشجن؛ الشجن البسيط المتمحور حول آلية البحث عن مكان تحت الشمس، ولم يكن تقديمه لديوانه الثانى سوى لفت نظر للوطن للآخر، عن جيل مهمّش يستحق الحياة الكريمة.

إن سفر «عمر نجم» قبل الأوان هو ملمح جديد للمبدعين المصريين؛ فلن يسبق أن انفرط العقد هكذا فى الأربعين أو دونها بسنوات، وأن موت الشاعر لهو موت روح كان يمكن أن تكون جزءًا من نسيج العقل المصرى والروح المصرية، لكن السؤال كيف نترك هؤلاء يمرون هكذا دون أن ننتبه، ونتصارع جانبًا على أشياء ليست فى صميم الإبداع بل هى معطلة للعملية الإبداعية برمتها؟، فمن ناحية الحياة الحقيقية أو الحياة الكريمة التى يجب أن يحياها الناس - والمبدع خاصة - نرى أن لا وجود لها - كما قلت - منذ ثلاثة عقود، ومن ناحية أخرى نرى تجريف الروح المصرية بالسفر بحثًا عن لقمة الخبز فى بلاد بعيدة لا تقدر جهد هؤلاء الذين يظلون بين الغربة واندثار الكرامة من أجل العيش فقط.



عمر نجم : رحيل مبكر

فلا يوجد وطن فى أى زمن يهمل مبدعيه وفنانيه كما يحدث الآن، إن موت «عمر نجم» سيجعلنا نتأمل ما الذى جرى فى المجتمع المصرى، وما الذى سيخبأ لنا فى الزمن القادم.

إن نهاية القرن العشرين قريبة، ومع التطور والإنجاز العلمى نظل نحن المتخلفين عن ركب الحضارة ونموت بأمراض متوطنة، أمراض غير إنسانية، ويتعرض لها كل أبناء الوطن والمبدع خاصة لمعرفته الحدسيّة والشعورية لكل ما يحدث وما سيحدث، ومن هنا نرفع الصوت عاليًا فى وداع عمر نجم «أيها الموت توقف». ■

مهدى مصطفى

أماديوس في العتبة [!]

لقطة من مسرحية «أماديوس أو الناى السحرى»

رأينا أخيرًا - على مسرح الطليعة عرض «أماديوس» أو الناى السحرى تأليف بينزشيفر، ترجمة شوقى فهيم وإخراج رأفت الدويرى.

والعرض يدور حول شخصية الموسيقار «موتسارت» الذى ينزح إلى «ڤيينا» عاصمة الموسيقى فى القرن الثامن عشر، ليواجه بحرب ضارية من مؤلف موسيقى ضئيل الموهبة؛ يعمل فى البلاط الملكى للإمبراطور «جوزيف الثانى» ملك النمسا حينذاك.

تبدأ المسرحية بمحاولة الموسيقى ضئيل الموهبة «أنطونيو ساليرى» انتهاج سياسة التجويع وإثارة نفوس أصحاب النفوذ ضد «موتسارت» وتنتهى بقتله، لتخلو له الساحة، وكأن «ڤيينا» عاصمة الموسيقى لم تستطع تحمّل موهبة موتسارت الجارفة (!) لقد صاغ «بينز شيفر» هذا الطرح المضمونى - بالغ الرهافة - بكل ما يمكن من الإنسانية، إذ يحتفى النص بإظهار الجوهر الإنسانى الخير/ الشر، الجمال/ القبح، الحب/ الكراهية، مضفيا على هذا الصراع، سمت المطلق، فموهبة موتسارت صياغة للخير أو الجمال بمعناه المطلق، وأما ساليرى فهو الإنسان حين تجرده الطبيعة من الموهبة، فينصّب من نفسه عدوًا لها ومن ثم فهو فى بعض أجزاء النص، المدافع عن أنصاف الموهوبين من البشر، ضد ظلم القدر.

إن ساليرى كما يقدمه شيفر، يقترب فى بعض ملامحه من بروميثيوس سارق النار فى الميثولوجيا الإغريقية.

إن نص «شيفر» يطرح صراع الموهبة المتوهجة التى يرمز لها بشخصية «موتسارت» ذلك الشاب الذى حبته الطبيعة بموهبة فذة فى التأليف الموسيقى، فى مواجهة الموهبة الفقيرة التى أعطتها لساليرى، الذى يحتفى بتمجيد الرب من خلال التأليف ويعطف على فقراء الموسيقيين، لكنه حين يرى «موتسارت» وتوهج موهبته وإطراء الجميع له، ينقلب عن تمجيد الرب، لأنه أعطى لموتسارت المتهور موهبة فذة لا يستحقها. هنا يقرر «ساليرى» القضاء على هذه الموهبة التى يتمتع بها غريمه، إنّ مشكلة ساليرى فى أحد وجوهها، هى الوعى الزائد بضآلة موهبته وفقرها، وأيضا الوعى الزائد بعظمة موهبة موتسارت وتفردها، لذا يتحول عن كل مبادئه الأخلاقية، وينقض ذلك العهد الذى أخذه على نفسه أمام الرب، لأنه أدرك أنّ عدوه الأول هو القدر وما «موتسارت» سوى أرض المعركة.

هكذا يتحدث ساليرى عن الموقف الذى وضعه فيه «موتسارت» بقدومه لمدينة «ڤيينا» وبالتالى يصبح ساليرى، فى وضع المدافع عن النفس، ومحاربه

الإشــارات والتنبيــهــات

ضد «موتسارت» سوى دفاع عن النفس والمكانة الاجتماعية باعتباره موسيقى البلاط الإمبراطورى، حين يجد مَنْ يريد انتزاع مكانه.

● **العرض كما قُدّم:**

بداية كان لتقديم العرض فى قاعة صغيرة - هى قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة، أثر واضح على الرؤية الإخراجية، كان من شأنه أن يبرز الجانب المضمونى للنص على حساب التقنيات المرئية للعرض، بحيث أصبح هذا الجانب المضمونى هو العنصر المهيمن، بجانب نزوع جارف لتهميش العناصر المرئية وبالتالى فالمتلقى يشعر طوال فترات العرض، بهيمنة النص، دون وجود أثر واضح للعناصر الأخرى كالإضاءة أو الديكور على سبيل المثال، التى غدت شارحة لأفكار النص ومضامينه، وكأن المغزى الأساسى للعرض هو سرد كيفية مقتل موتسارت وإنْ كانت هذه الرؤية أو بلفظ أكثر دقة - هذه القراءة للنص، تشى بمفهوم محدد لماهية المسرح، بما هو مجموعة من التقنيات التى تبرز جانبه المضمونى دون التشكيلى.

فالديكور يتركز فى ثلاث مناطق هى منزل ساليرى وهو عبارة عن حجرة مواجهة للجمهور، تحتوى على مجموعة من الكراسى التى لها طابع خاص، وحامل لوضع طبق الحلوى ومشجب للملابس. وفى المقدمة يوجد قناع لرجل له مخالب يقبض بيديه على خريطة للعالم، للدلالة على الشر الذى يمثله صاحب البيت.

ثم على اليسار بالنسبة للجمهور، يوجد الكرسى الفوتيه الذى يتحرك على عجلات تلخيصاً لمقصورة مدام فالتشين، برغم أهمية هذا المكان دراميا (!) فهو المكان الذى سوف يشهد تخطيط ساليرى للتخلص من «موتسارت»، ثم منزل موتسارت، الذى تميز للوهلة الأولى بذلك القناع الشرير الذى يمثل شخصية الأب ليبولد موتسارت، وما يشيعه للابن من أحاسيس مثل الذنب أو القسوة، لتؤكد هذه القطعة، تلك العلاقة بين الأب من ناحية وساليرى من ناحية أخرى.

وأخيراً مقصورة الضوء التى تمثل المسرح حينا والقصر الإمبراطورى حينا آخر والملاحظة العامة على الديكور هى الاكتفاء بالوظيفة الإشارية فقط، بحيث تجيب على التساؤل الأولى بالنسبة للمتلقى أين يدور الحدث؟

وفى الإطار نفسه كان تصميم الملابس، التى اهتمت بالأساس بتوصيل معلومة، إن الحدث الدرامى، يدور فى فترة زمنية محددة، هى القرن الثامن عشر، بجانب إبراز ملمح نفسى لشخصية معينة، كالاعتداد بالنفس بالنسبة لموتسارت أو الوقار فى شخصية ساليرى، أو الشر فى الملابس السوداء للأشباح بمعنى أنها - أى الملابس - اهتمت بالجانب الرمزى المتفق عليه اجتماعيا وإن كانت الأقنعة التى استخدمها ساليرى والأشباح، قد أبرزت هذا المعنى بشكل أكثر وضوحًا وجلاء، بأن تتماس مع المعنى العام لدلالة شخوص العمل. ويتأكد هذا المعنى فى وجود لحظات إضائية، استطاعت أن تكمل هذا الإطار البصرى فى مشهد مطاردة الأشباح لساليرى، وقد ارتدوا الملابس السوداء، فيما عدا الأيدى التى تُسلط عليها إضاءة «الالترا» فتبرز لونها الأبيض الشمعى الفاقد للحياة. كذلك مشهد إضاءة الشموع الخافتة، التى تضىء منزل ساليرى، وقد ارتدى الملابس السوداء واستخدام إضاءة (الزووم) لإبراز الانفعالات المختلفة التى تسيطر على ساليرى، عندما قرر التخلص من موتسارت، مما يستتبع معه القول إن الإضاءة كعنصر فنى، تُوزع بين ترميز المعنى العام للنص، وفقدان القدرة عن إنتاج معنى.

إن عنصر الإضاءة، كتقنية، لا ينبغى التعامل معها، بوصفها معطى جاهزاً سلفا، بل هى عنصر يستمد كيفياته ومفرداته، من المعنى العام للحدث، بمنطق يأبى الاستسلام للحلول الجاهزة، التى أصبحت من فرط استخدامها دارجة وغير قادرة على الإمتاع، تلك الوظيفة الأساسية للفن!

وسط هذا الإطار التشكيلى، عبّر الفنان المتميز حسن عبد الحميد عن أدق ما يجول داخل شخصية ساليرى الصعبة، بإبراز الانفعالات الدالة على الحقد والكراهية والشر، بسلاسة وبساطة، تذكر المتلقى بالأداء السينمائى المرهف الذى يهتم - فى المقام الأول - بالانفعالات الصغيرة وغير التقليدية، لتصبح العين وحركة الوجه واللفتات المحسوبة، هى أهم أدواته، دون الوقوع فى الحركات العصبية الطائشة، التى درج على استخدامها ممثلو المسرح، أصحاب الحلول التمثيلية الجاهزة، التى تصلح لكل المواقف الدرامية المختلفة فلا يعلق منها شىء فى ذاكرة المتلقى؛ إنه ممثل يجيد التعبير بنظرات دالة وموحية ومؤثرة عن الانفعالات المختلفة للشخصية التى يؤديها برغم تعامله طوال العرض مع الجمهور وهو ما يصعب مهمته الأدائية كثيراً ثم إيهاب صبحى (موتسارت) الذى يتوافق شكليا مع الشخصية من حيث السن وكما يصفه النص، إلا أن أداءه غلب عليه الحركات العنيفة والعصبية حتى يتضح المعنى، إنه أداء شكلى وغير قادر على تقديم الشخصية من داخلها، وقد يكون السبب فى وضوح هذه الشكلية غير العميقة أسلوب الأداء المرهف، الذى عبر

من خــلاله المـمـثل المقــابل (حــسن عـبدالحـمـيـد) أما فـريد كـمـال فى دور الإمــبــراطور، ورأفت الدويرى فى دور أورسينى روزنبرج فقد اهتما بشكل مبالغ فيه، بغلبة الملمح الكاريكاتيرى، الذى يميل للإضحاك.

● ملاحظات جانبية:

ـ برغم أنّ النص المسرحى، يحـمل اسم أماديوس إلا أنّ الشخصية الأساسية التى يتطور من خـلالهـا الحـدث الدرامى هى شخصية «ساليرى»، بحيث يصعب على المتلقى، أن يقـرر لمن ينتـصـر المؤلف، لموتسارت صـاحب الموهبة الفـذة، الذى يتميز بصـفـات كالبراءة، التى تصل فى بعض الأحيان، لدرجة الوقاحة واللامبالاة من وجهة نظر ساليرى على الأقل أم لشخصية «ساليرى» المجتهد والأخلاقى وصاحب الموهبة الضئيلة التى تدفعه لقتل غريمه «مـوتسـارت» مع سـبق الإصرار والترصد؟!

إنّ هذا السـؤال، قـد يكون غـيـر وارد بالنسـبـة للمـتلقى، لكنه فى تصـورى، ينبغى أنْ يكون واردًا بالنسـبـة لصـانعى العـرض، بمعنى أنّ الإجـابـة عن هذا السؤال من شأنها تحديد الرسـالة، التى يعبر عنها هذا العرض ويسعى لتوصيلها.

ــ تخلص النص المعـروض من تلك الهـالة التى تحيط شخـوصه بالغـموض والرهبة، التى تصاحب سرد ساليـرى لمقتل «موتسارت»، برغم أنّ هذه الحادثة تقدم من وجهة نظر ساليرى دون علم بقية الشخصيات الباقية، كشخصية فون شــتـراك ياور الإمــبـراطور، أورسـينى روزنبرج مدير الأوبرا الملكية، والبارون فان سويتن بحيث يصبح سرد ساليرى للجمهور. هو بمثابة البوح بسر رهيب، لا يعلمـه سواه، ومن ثم اهتم النص بإظهار تلك الحالة من الغموض، التى تنثر طوال النص بالهمسات الوحشية والإيحاء بوجود قوى شريرة، وحالة من الترقب الثقيل، مما يليق بجلال مقتل موتسارت.

ـ تمّ التـعـامل بالحذف والتـغـيـير مع النص المســرحى، مما أثرسلبـيّـا على الرؤية المضـمـونيـة التى يعـبـر عنهـا المؤلف، دون وجـود مـا يبـرر هذا الحـذف فنيًا، كـمـا حـدث بإقـحـام مـوضـوع النـاى السحرى فى نهاية العرض، ربما لإيجاد تماس مـضـمـونى بين مـا يقـدمـه النص وبين التاريخ الفرعونى الخاص بموضوع أوبرا النـاى الســحـرى تحـديدًا بظهــور «موتسارت» بالزى الفرعونى، بحيث أوجد هذا التصرف تباينًا شديدًا بين شخصية موتسارت «كما قدم فى الجزء الأول من العرض (وكما يقدمه شيفر طوال النص) وبين مــوتســارت الذى يرتدى الملابس الفرعونية، فى لحظة مهـمة ـ دراميًا ـ أعنى لحظة المواجـهـة بين «سـاليـرى» و«موتسارت» التى يموت بعدها الأخير.

هل يصـبح تبـرير المخـرج لذلك أنه كاتب مسرحى؟!

أم أنه يزهو بمصريتـه دون داع لهـذا الزهو؟! ■

عز الدين بدوى

التـــجــــرد مـــــــن المـــنــظــور

فــا بالوقف أمـام إبداعـات «عـصـام معروف» مواليد القاهرة ١٩٥٨، تتقافز للذهن مقولة «إيما برونر- تراوت» فى تعليقها على الترجمة الإنجليزية لكتاب «أسس الفن المصرى» من تأليف هنريش سيفرز، طبعة جامعة أكسفورد سنة ١٩٧٤، حيث تستخدم مصطلح «غير المنظور أو غـيـر المنظورى» لوصف وتصنيف الفن المصـرى القـديم، وذلك مقابل مصطلح «المنظور» المستخدم فى الفن الغربى..

ـ فبتأمل لوحات عصام معروف نلحظ التجرد التام من قواعد المنظور «الفن غير المنظورى» طبقًا للتعريف الذى أوردته «إيما برونر- تراوت» هو الفن الذى يعبر عن حقيقة، الموضوع كما هى، وكما سوف تظل باقية عليه أما فن «المنظور» فهو يعبر عن الموضوع كما هو عليه فى لحظة عابرة عارضة.

كانت فكرة غير المنظور هذه هى أول ما يشير إلى لا زمانية أعمال «معروف» فهناك حبل سرى واصل بين أعمـاله وبين الفن المصرى القديم، إذا تحدثنا عن العناصـر التـشكيلية من حيث الإحسـاس بالسرمـدية واللازمـانيـة، واللامكان. فـقد تجاوز الفنان المصرى القديم فى زخرفاته ونقوشه على جدران المقـابر والمعـابد التـعبـيـر عن اللحظة العابرة أو الخاطفة وتخطاها فى سمو، وهذه الميزة هى المشكلة الأساسية التى تواجه متذوقى الفن المعاصر المتدرب على مـفـاهيم الفن الحديث ـ الغـربى خاصـة ـ حين يحاول تذوق وفهم الفن المصرى القديم، بمفاهيمه وذاتيته.

الإشارات والتنبيهات

لوحة الفنان عصام معروف

وهذا ما نجح فيه «معروف» حين انطلق من جماليات ومعايير تذوق غاية فى الشرقية، وجسد فى إبداعاته ما استوعبه وأعاد صياغته من أفكار التصوير الحديث فى القرن العشرين.

ففى أعماله يوجد فصل واضح بين «العمل الفنى» و«العالم الحقيقى» حيث تتلاشى أهمية أن يكون للصورة «مقدمة Foreground» أو «خلفية Background» وعلى المتلقى أن يفهم هذه الصورة بالمعايير التى أخذ بها الفنان الذى أبدعها.. بمعنى أن عناصر تلك الصورة لم تكن فى رؤية الفنان عناصر «مرئية» فى لحظة محددة عابرة، وإنما كانت عناصر «معروفة» لدى الفنان فعبر عن حقيقتها مجردة تماماً من عنصر الزمان.

فالإبهار اللونى «الآنى» الظاهر فى تكثيف الدفعة اللونية عن طريق سكب اللون فى حسية بالغة، وصدمة ناعمة لتداخل سطوح الألوان.. يجعل العمل فى حالة تركيز متطرف على اللونى فقط إلى حد إقصاء كل الاهتمامات الممكنة الأخرى فى الرسم، بعد أن أضحى اللون هو القضية المحورية فى رسم القرن العشرين.

- وهو بالضبط ما سعى إلى استقصائه جمع من فنانى إنجلترا وأمريكا.

- «موريس لويس ١٩١٢ - ١٩٦٢» مثلا «فى رسوم من غلالات اللون المبقع فى القماشة، وهنا تبرز أولوية العلاقة الموضوعة على القماش.

- فأعمال «عصام معروف» من هذا النوع الذى يطلق عليه «الفن المدرك ذهنيًا Conceptual art» وهى الميزة الجمالية للفن الشرقى.

- وعلى حد قول كاندينسكى «Kandinsky 1860 - 1944»

«أن كل الوسائل مقدسة حين تكون الحاجة الأكثر عمقًا هى التى تدعوها والطريق التى لحسن الحظ نمضى فيها اليوم، هى التى تبعدنا عن ظاهر الأشياء لتقربنا من الجهة المعاكسة الخاصة باحتياجنا الداخلى».

فقد اتخذ «معروف» اتجاهه الخاص فى ممارسة «الفن اللاشكلى Tachism» وهو ماله أرضية فنية فى كثير من الأعمال الفنية فى قرننا هذا مثل: «الأوقيانوس» لـ «جاكسون بولوك» (١٩١٢ - ١٩٥٦) وفى الرمزية الكونية والتجارب الصورية المباشرة لـ جيوكوموبالا (١٨٧١ - ١٩٥٨) وفى لونيات «الجنة» و«الطوفان» (لكاندينسكى) وفى «أشكال دائرية» لروبيردولونى (١٨٨٥ - ١٩٩١) وهذا ما ذكره جويا Goya ١٧٣٧ - ١٨٨٧ حين تحدث عن الخطوط الفاصلة المجسدة لموضوع العمل «أين يجدون الخطوط فى الطبيعة، بالنسبة لى، لا أتميز إلا أجساما مضيئة وأجساماً مظلمة».

- فبداخل كل عمل من أعمال «معروف» خلق خاص به وربيع كونى يخلق العمارة الفلسفية لكل لوحة... وهو ما يظهر اقتراب الفنى من الروحية والاقتراب من الروحانية هنا يتم كالتأليف الموسيقى حيث تتداخل وتتعاقب التيمات النغمية وفق قواعد معينة.. وقد لا يفطن الفنان نفسه إلى هذا النمو الروحى البطىء... وهو ما يؤكد أن معروف حين يرسم يفقد تعلقه بالأشياء، فاللون وحده هو الشكل والذات فى آن واحد، فلا شىء أفقى، أو عمودى، فالضوء يسحق كل شىء، يحطم كل شىء على حد تعبير دولونى. فلم يبغ أحد حتى اليوم على المؤلف الموسيقى اغتيالة للطيور لأنه لم يقلد أصواتها. ■

محمد أبو السعود

اتفـــاق غــزة أريحـــا : الملامح والنتـــــائج السياسية والاقتصادية

فـ كـان ولا يزال إتفـاق غـزة/ أريحا «صدمة كبيرة» للجماهير العربية لأنه أنهى مرحلة كفاح طويلة من مراحل الصراع العربى - الصهيونى وفتح الباب أمام مرحلة شديدة الاختلاف والخطورة، خاصة فى وقت تقف فيه الجماهير المثقفة قلقة ومشتته.

ولأن مصر وفلسطين تضمهما معادلة واحدة للأمن القومى فإن الباحثين نادية رفعت وأحمد بهاء الدين شعبان اهتما برصد وتحليل كافة الجوانب السياسية والاقتصادية للاتفاق الذى يعتبر ضربة قاصمة لحقوق الشعب الفلسطينى وطموحاته. ولاتقف المسألة عند ذلك.. فالاتفاق هو المدخل لاندماج الكيان الصهيونى فى المنظومة العربية، كما يمثل أيضا، «البوابه الكبرى» لقيام السوق الشرق الأوسطية والتى ستغير من وجه التاريخ العربى والتشكيل الحضارى لوطننا.

إن مفتاح الاتفاق عنصران شديدا الارتباط ببعضهما بعضا، وقد قام الباحثان فى رأيى بتحليلهما بإفاضة خلال رحلة البحث.

- العنصر الأول: القيادة الأوتوقراطية لمجموعة صغيرة تفاوضت بسرية كاملة فى مسألة لا تهم فقط مصير الشعب الفلسطينى بل مصير الشعب العربى.

- العنصر الثانى: أن طبقة رجال الأعمال والرأسمالية الفلسطينية هى التى ساندت ودعمت الاتفاق.

وأرجو ألا يغيب هذا «المفتاح» عن إدراكنا خلال متابعة التفاصيل.

الملامح والنتائج السياسية

ساهمت عدة متغيرات دولية وإقليمية ومحلية في التمهيد للوصول لهذه الاتفاقية منها.

١ - انهيار الاتحاد السوفيتى والكتلة الشرقية كحليف استراتيجى للعرب.

٢ - حرب الخليج وتنامى المصالح الكونية فى المنطقة العربية.

٣ - تضييق الحصار على الحركة الفلسطينية من كافة الأنظمة العربية.

٤ - ازدياد التردى داخل المؤسسات الوطنية الفلسطينية منذ الخروج من بيروت وازدياد المعاناة للشعب الفلسطينى داخل الأرض المحتلة وخارجها.

٥ - تأثير الانتفاضة على السياسة الإسرائيلية وإرغامها على قبول مبدأ التخلى عن جزء من الأراضى المحتلة.

٦ - ازدياد معدلات الهجرة إلى فلسطين وتصاعد أزمات الاقتصاد الإسرائيلى.

٧ - المكاسب التى تحققت للمشروع الصهيونى والتى باتت تحتاج لقدر من الوقت لتسكين الأوضاع الجديدة.

٨ - ضعف قيادة ياسر عرفات حتى أن شيمون بيريز قد وصل إلى الاستنتاج بأن من مصلحة إسرائيل أن تلعب بكارت منظمة التحرير فى هذه المرحلة. وخاصة أن الطريقة التى يدير بها ياسر عرفات المنظمة، شديدة الأوتوقراطية حتى إنه يمتلك حق التوقيع على كل التحويلات من احتياطى المنظمة المالى الذى يقدر بحوالى ٤ إلى ٦ مليارات من الدولارات فى بنوك سويسرا ولوكسمبورج وهو يماثل الاحتياطى المالى لدولة إسرائيل.

كما أن ياسر عرفات تجاهل القيادات الفلسطينية المؤثرة فى كافة اتصالاته السرية مع إسرائيل ولم يطلع وفد التفاوض العلنى (عبد الشافى - عشراوى - الحسينى) على أى فكرة دارت حولها المفاوضات السرية ونتيجة ذلك أن الاتفاق من الناحية السياسية قد نتج عنه الثمار التالية:

أولا: تبدد حلم الدولة الفلسطينية. فلقد احتفظت إسرائيل بكافة المهام السياسية مثل الأمن والدفاع والعلاقات الخارجية، كما أن ميزانية الحكومة الانتقالية الفلسطينية تعتبر جزءا لا يتجزأ من ميزانية الحكومة الإسرائيلية المتعلقة بتطوير مناطق الحكم الذاتى. كما تُمنع الحكومة الفلسطينية من حق التعامل بالعملات الأجنبية أو تلقى قروض خارجية إلا استنادا للقوانين الاقتصادية والتجارية والمالية فى إسرائيل. ويفصل الملحق العلنى الثالث للاتفاق تحت عنوان «بروتوكول حول التعاون الإسرائيلى الفلسطينى فى البرامج الإقتصادية والتنموية» كافة مصادر التعاون فى المياه والكهرباء والطاقة وبرامج التمويل والاستثمار والنقل والاتصالات والطرق والتجارة الداخلية والإقليمية ومجالات التطوير الصناعى المختلفة وتنمية الموارد البشرية والخدمات الاجتماعية والمعلومات والإعلام و «أية برامج أخرى ذات مصلحة مشتركة!!».

ويشير الكتاب فى ص ٢٨ إلى واقعة شديدة الأهمية حيث قال عرفات لشيمون بيريز فى أول اجتماع معه بدافوس فى سويسرا «أعرف أنكم قلقون لأنكم تعتقدون أنى أريد دولة فلسطينية منفصلة وأنى أسعى من خلال التفاوض إلى إنشاء دولة مستقلة. إننى لم أوقع من أجل دولة مستقلة لكن من أجل حكم ذاتى».

ثانيا: لا عودة للاجئى ١٩٤٨. حيث نص الاتفاق على تشكيل لجنة من إسرائيل والأردن ومصر لدراسة أشكال

الإشـارات والتنبيـهـات

السماح للأشخاص المرحلين من الضفة الغربية وقطاع غزه عام ١٩٦٧ فقط بدخول مناطق الإدارة الذاتية فى الضفة الغربية وأريحا وغزة، أما لاجئو ١٩٤٨ فلا مجال لعودتهم بأى حال من الأحوال.

ثالثا: القدس لم تعد قبلة العرب. حيث لم يشر الاتفاق إلى إمكانية استعادة القدس. و فى ٢٣/ ٩/ ٩٣ (بعد توقيع الاتفاق بعشرة أيام) أصدرت المحكمة العليا الإسرائيلية قرارها باعتبارها حرم القدس الشريف بما فى ذلك المسجد الأقصى جزءا من أرض إسرائيل. ثم عقب شيمون بيريز على ذلك بقوله «ستظل القدس موحدة وستظل عاصمة لإسرائيل خاصة للسيادة الإسرائيلية».

رابعا: معضلة الأمن.. الجندرمة الفلسطينية لتصفية الانتفاضة وحماية الدولة الصهيونية. فالمادة الثامنة الخاصة بالنظام العام والأمن تقول: «إنه من أجل ضمان النظام العام والأمن الداخلى للفلسطينيين فى الضفة الغربية وقطاع غزة سينشئ المجلس المنتخب لإدارة السلطة الذاتية الانتقالية، قوة شرطة قوية، بينما ستستمر إسرائيل فى الاضطلاع بمسئولية الدفاع ضد التهديدات الخارجية وكذلك بمسئولية الأمن الإجمالى للإسرائيليين بغرض حماية أمنهم الداخلى والنظام العام».

وفى ١٨/٢/٩٤ تم التوصل لاتفاق طابا الأمنى الذى ينظم عملية تبادل المعلومات والاتفاق الاستخباراتى بين الموساد وأجهزة المخابرات فى الإدارة الذاتية الفلسطينية ومن الطريف للغاية أن إسرائيل اشترطت ضمان سلامة الفلسطينيين الذين ساعدوا السلطات الإسرائيلية طوال سنوات كفاحها ضد الإرهاب! أى الخونة والعملاء الذين تجسسوا لصالحها على أبناء وطنهم طوال سنوات الانتفاضة أو قبلها.

مواقف القوى السياسية والقيادات الفلسطينية من الاتفاق

يوم ١٠/٩/٩٤ فى اجتماع اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير بتونس عارض الاتفاق كل من: عبدالله الحورانى،مستقل، وفاروق قدومى رئيس الدائرة السياسية بمنظمة فتح ومحمود إسماعيل عن جبهة التحرير العربية وعلى إسحاق عن جبهة التحرير الفلسطينية وامتنع عن التصويت جمال الصورانى ثم قدم شفيق الحوت والشاعر الكبير محمود درويش استقالتهما من اللجنة التنفيذية. وعبر فاروق قدومى عن الوضع بقوله،ليس من حق أى هيئة قيادية إرغام الشعب الفلسطينى على التخلى عن كفاحه من أجل تحقيق أهدافه الوطنية: تحرير الأرض وحقه فى العودة وإقامة دولته المستقلة.

وقد عارض خالد الحسن عضو اللجنة المركزية لفتح ورئيس لجنة العلاقات الخارجية بالمجلس الوطنى الفلسطينى الاتفاق وقال «إن فكرة إسرائيل الكبرى الممتدة من الفرات إلى النيل قد تطورت من خلال الاتفاق لتتوافق وتتزايد مع التطور الأخير للاستعمار (الذى يسمى الآن بالاستعمار الاقتصادى). لتتجه وتتسع فكرة إسرائيل الكبرى اقتصادياً وأمنياً وهذا أخطر وأشد قهرا».

وطالب خالد الحسن بأن التفاوض مع الكيان الصهيونى على أساس كونه «قوة محتلة»، وأن يكون الهدف من المفاوضات إنهاء الاحتلال فى الضفة وغزة وليس تحويلهما إلى «محمية إسرائيلية».

وبالطبع لم يستشر المجلس الوطنى الفلسطينى فى أى شىء ومن ثم قدم رئيسه الشيخ عبدالحميد السايح استقالته فى مايو ٩٣، كما أدان الاتفاق الدكتور عبدالشافى والدكتور أحمد صدقى الدجانى. وقد أدانت المنظمات الفلسطينية الآتية الاتفاق بالكامل: حماس - الجهاد الإسلامى - الجبهة الشعبية - الجبهة الديمقراطية - حركة فتح - الانتفاضة - منظمة الصاعقة - القيادة العامة (أحمد جبريل) - جبهة النضال الشعبى الفلسطينى - الحزب الشيوعى الفلسطينى الثورى - جبهة التحرير الفلسطينية.

وقد علق الشيخ تيسير التميمى من حماس على الاتفاق بقوله: «لم نفاجأ بالاتفاق بين عرفات ورابين، لكن المفاجأة كانت فى حجم التنازلات التى قدمها عرفات لليهود».

الملامح والنتائج الإقتصادية للاتفاق

كان المستقبل الاقتصادى للمنطقة محل دراسة واسعة على مدار العشر إلى الخمس عشرة سنة الماضية من قبل مؤسسات أكاديمية ومالية إسرائيلية وأمريكية وأوروبية، انضمت لها فيما بعد المؤسسات البحثية العربية. ومن خلال استقراء توصيات ونتائج هذه الدراسات نجد - كما يقول البحث - إنها لا تختلف فى جوهرها عن مشروعات التنمية الاقتصادية لبلاد الشرق الأوسط التى طرحت بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، فأغلبها يدعو إلى تبنى سياسات تحقق المصالح الحيوية للرأسمالية الغربية، والاحتكارات الدولية، وترسخ من أشكال التبعية والهيمنة المباشرة وغير المباشرة على دول المنطقة، وتدعو إلى إقامة اقتصادات يسيطر عليها القطاع الخاص وآليات السوق وتحرير التجارة وحركة رأس المال والعمل وخلق المناخ الاستثمارى المناسب للاستثمار الأجنبى.

وقد تضمن الاتفاق أساسا جيداً وهو «التعاون الإقليمى» مما يدعم وجود ونمو الكيان الصهيونى فى فلسطين وبشكل يلبى المعادلة الإسرائيلية التى تقضى

الإشـارات والتنبـيهـات

بالتزاوج بين التفوق العلمى والتكنولوجى الإسرائيلى والأيدى العاملة العربية الرخيصة وفائض رأس المال العربى (الخليجى بالذات) . وهى معادلة تعود جذورها إلى هرتزل مؤسس الحركة الصهيونية ورددها من بعده بن جوريون وإيجال آلون ثم شيمون بيريز الذى طرح خلال حقبة الستينيات تصورا للتعاون الإقليمى مماثلا للمطروح حاليا.

والتعاون الإقليمى ضرورى لإسرائيل فى حالة تناقص المعونة الأمريكية كما هو متوقع خلال العقد القادم بسبب الأزمة الاقتصادية الأمريكية، وقد دفعها إلى تكثيف الصادرات حتى وصلت إلى ٣١,٥ ٪ من إجمالى الناتج المحلى. وترى الباحثة نادية رفعت أن الاتفاقية تمنح إسرائيل أسواقا قريبة ومستلزمات إنتاج أولية وموارد طبيعية وبشرية لقيام صناعة إنتاجية قادرة على المنافسة وعلى زيادة الصادرات وتخفيض العجز المزمن فى الميزان التجارى وميزان المدفوعات وزيادة التخصص فى المجالات التى تتمتع فيها إسرائيل بمزايا إنتاجية نسبية، كما أنها ستوسع من حجم تجارتها مع العالم بعد إنهاء المقاطعة العربية والتى كلفت إسرائيل منذ عام ١٩٤٩ وحتى الآن ٤٧ مليار دولار خسائر فى التبادل التجارى والاستثمارات.

والعجيب فى الاتفاق أنه يربط ما بين الثنائى والإقليمى فى ضفيرة واحدة، فهو يكرس الهيمنة على الاقتصاد الفلسطينى ويتضمن بروتوكولا للتعاون فى برامج التنمية فى المنطقة وإقامة صندوق للتنمية فى الشرق الأوسط ثم بنكا شرق أوسطى، وتعاونا أردنيا فلسطينيا إسرائيليا لاستغلال البحر الميت ومد قناة من البحر المتوسط إلى البحر الميت وتعاون إقليمى لنقل النفط ومشروعات إقليمية لتحلية وتنمية الزراعة والسياحة.. إلخ. وهذه البنود «الشرق الأوسطية» تعلى أن الاتفاق امتداد ليشمل أطرافا أخرى فى مخالفة صريحة للقانون الدولى ولكن إصرار إسرائيل عليه يخلق ذريعة نحو تشييد أركان التعاون الإقليمى بالرغم من أنوف الآخرين وقبل التوصل لتسوية شاملة وعادلة للقضية برمتها.

مستعمرة وممر عبور

فور توقيع الاتفاق تصور بعضهم أن الكيان الفلسطينى سيكون «سنغافورة» الشرق الأوسط. ولكن الواقع يحدث بغير ذلك. فخلال ربع القرن الماضى، قامت إسرائيل بإخضاع وتذليل اقتصاد المناطق المحتلة لاقتصادها، وخلق علاقات غير متكافئة بين اقتصادها واقتصاد المنطقة الغربية وقطاع غزة المحتلين من خلال التحكم فى الموارد الطبيعية وعلى رأسها الأرض والمياه والتحكم فى رأس المال وفى قرار الاستثمار وفى حركة العمل والتبادل التجارى ومن خلال استنزاف الدخل الذى يتحقق فى الأراضى المحتلة بواسطة أنواع عديدة من الرسوم والضرائب. وقد عملت الانتفاضة على «فك الارتباط» من الاقتصاد الإسرائيلى بالاعتماد على اقتصاد المقاومة والصمود فى حين أن المادة ١٢ من الاتفاق تنص على تنظيم المشروعات المشتركة بين إسرائيل والسلطة الفلسطينية. ومن ثم فإن البحث يصل لنتيجة مهمة خاصة مع غياب الاستقلال السياسى والاقتصادى الفلسطينى الفعلى، وفى ظل ميزان للقوة فى غير صالح الجانب الفلسطينى أو العربى، فإن الكيان الفلسطينى سيتحول إلى مستعمرة اقتصادية لإسرائيل ومزرعة خلفيه تجد فيها إسرائيل العمالة الرخيصة لصناعاتها وسوق لسلعها وممرا للعبور نحو الأسواق العربية. ويتناول البحث بالتفصيل مدى السيطرة الإسرائيلية على اقتصاد المناطق المحتلة والتى ستكون تحت الحكم الذاتى بالنسبة للمجالات الآتية: الأرض، المياه، العمالة، الصناعة، الزراعة، التبادل التجارى، النقل والاتصالات، إنشاء ميناء غزة. ومن ثم فإن البحث يصل إلى نتيجة مهمة وهى أنه فى ظل الترتيبات الاقتصادية فى تلك المجالات التى نص عليها الاتفاق ستتحول علامة «التبعية بالغزو» التى ربطت الاقتصاد الفلسطينى بإسرائيل منذ الاحتلال إلى «تبعية من خلال آليات السوق» نظرا للتفاوت الكبير فى المستوى الاقتصادى ما بين الاقتصادين الإسرائيلى والفلسطينى. ذلك أن إجمالى الناتج القومى لإسرائيل عام ١٩٩١ بلغ ٥٩ مليار دولار بالمقارنة بـ ٣ مليار دولار للضفة الغربية وقطاع غزة، أما معدل الدخل القومى للفرد لنفس السنة فكان ١٠٩٠٠ دولار فى إسرائيل مقابل ٢٣٠٠ دولار فى الضفة و١٨٠٠ دولار فى غزة. وفى حالة انضمام الأردن لمنطقة التجارة الحرة تضم الاقتصادات الثلاثة، سيقع الاقتصاد الأردنى أيضا تحت هيمنة الاقتصاد الإسرائيلى الأقوى لإن إجمالى الناتج القومى الأردنى عام ١٩٩١ كان قد بلغ ٣٫٨ مليار دولار فقط والناتج القومى للفرد ٩٦٨ دولارا.

من يجنى الثمار ؟

بالنسبة لإسرائيل:

١ - منذ مؤتمر مدريد وإسرائيل تحصد نتائج السلام المصنوع. فقد زادت صادراتها إلى دول جنوب شرق آسيا وشرق أوروبا بنسبة ٢٤ ٪.

٢ - تراجع فاعلية المقاطعة العربية.

٣ - عقب توقيع اتفاق غزة - أريحا شهدت بورصة إسرائيل (التى يبلغ حجم رءوس الأموال المتداولة فيها (٤٠ مليار دولار) شهدت نشاطا ملحوظا وغير مسبوق حيث ارتفعت نسبة رءوس

الإشارات والتنبيهات

الأموال ١٤٪ خلال أسبوعين من توقيع الاتفاق.

٤ - يرى رجال الأعمال الإسرائيليين أن أهم مكاسب الاتفاق على الإطلاق بالنسبة لإسرائيل هو إعادة أكتشاف إسرائيل كبلد ومناخ مهيأ للاستثمار الأجنبي. ويقول إسرائيل قصار وزير المواصلات الإسرائيلى فى تعليقه على ذلك: «إننا اعتدنا على الركض وراء الاستثمار ومحاولة جذبه بشتى الطرق.. لكن الآن الاستثمار يأتى إلينا بنفسه ويطرح إمكانياته أمامنا حتى قبل أن نعلن المشروعات المحددة». كما يضيف قصار أن أهم مجالات الاستثمار التى يبحث عنها المستثمر الأجنبى هى.. الاتصالات وبناء الموانئ والمطارات والسكك الحديدية ومجالات التصنيع المختلفة والكمبيوتر والتكنولوجيا المتقدمة والزراعة والسياحة، وكلها مجالات تتفوق إسرائيل فى تقديم العمالة المساندة لها والتقنيات اللازمة لإنجاحها ويشير البحث إلى عدد الشركات الأمريكية والأوروبية وأسمائها التى بدأت فى اتخاذ إسرائيل مركزاً إقليمياً لها لتصنيع وتسويق منتجاتها فى الشرق الأوسط.

٥ - عقب توقيع الاتفاق، وافقت المجموعة الأوروبية على توصية بالدخول فى مفاوضات مع إسرائيل فى بداية عام ١٩٩٤. بهدف إبرام اتفاق «شراكة» مع إسرائيل لتطوير اتفاقية التجارة الحرة المبرمة من الطرفين عام ١٩٧٥ من أجل توسيع التعاون العلمى والتكنولوجى مع إسرائيل.

وبعد أن ذكرت الباحثة نادية رفعت تفاصيل عناصر المفاوضات للتوصل للاتفاقية عاليه فإنها علقت على ذلك بقولها: «ومن هنا فإن هذا الاتفاق سيعزز من وضع إسرائيل الاقتصادى ويقوى رصيدها العلمى ويزيد من قدرتها على المنافسة الإقليمية.

٦ - خلال زيارة إسحاق رابين رئيس الوزراء الإسرائيلى لواشنطن فى نوفمبر ١٩٩٣، قدم الرئيس الأمريكى كلينتون وعداً من الإدارة الأمريكية بإمداد إسرائيل بكافة احتياجاتها من أحدث الأجهزة والتكنولوجيا والكومبيوتر ضمنها «السوبر كومبيوتر» وكذلك معدات متطورة تستخدم لأغراض مدنية وعسكرية.

٧ - ومن المكاسب الفورية التى حققتها إسرائيل عقب التوقيع على الاتفاق.. نجاحها فى رفع جدارتها الائتمانية فى أسواق الاقتراض الدولية طويلة الأجل، بحيث أصبح بإمكانها الاقتراض من هذه الأسواق باسمها دون الحاجة إلى ضمان الولايات المتحدة الأمريكية لإقراضها.

سلام الشجعان.. أم سلام رجال الأعمال.

وهنا يناقش البحث ماهية الذين يجنون ثمار السلام على الجانب الآخر.. وهو الجانب الفلسطينى. وفيما يظهر فإن طبقة من رجال الأعمال الفلسطينيين هم الذين سيحصدون غالبية الثمار. ويرصد الكتاب تحركات مهمة لرجال الأعمال الفلسطينيين الذين اندفعوا جميعاً نحو تأييد الاتفاق وعقد اجتماعات سريعة مع رجال أعمال مصريين ثم رجال أعمال إسرائيليين فى القدس تحت شعار «سلام ٢٠٠٠» فى شهر أكتوبر ١٩٩٣. وخطوط الاتصال أصبحت مفتوحة لتنفيذ تصورات لغزو الأسواق العربية فى الخليج العربى بالذات وكان دالى جيلرمان رئيس اتحاد الغرف التجارية الإسرائيلية قد أكد أن وفداً برئاسته اجتمع مع وزير سعودى ورجال أعمال بارزين فى الكويت وعمان وقطر وأبوظبى فى فبراير ٩٣ على هامش المؤتمر الاقتصادى الدولى بسويسرا (دافوس) لبحث إقامة مشروعات مشتركة بين رجال الأعمال الإسرائيليين والخليجيين، بل تؤكد بعض المصادر وجود علاقات تجارية بالفعل بين إسرائيل ودول خليجية منذ أكثر من ٤ سنوات، وعن وجود مصالح ومبادلات تجارية بين إسرائيل والمغرب وصلت إلى حوالى ١٠٠ مليون دولار سنوياً. وعلى صعيد آخر تم الاتفاق على تكوين أول مجموعة استثمارية/ فلسطينية/ مغربية/ أسبانية للاستثمار فى غزة وأريحا والانطلاق نحو الدول الأفريقية والدول العربية. وقد مثل الجانب الإسرائيلى مجموعة «كور» وهى من أكبر المؤسسات الاقتصادية فى إسرائيل. كما مثل الجانب الفلسطينى رجل الأعمال جويد الغصين مدير الصندوق الوطنى لمنظمة التحرير وأحمد قريع (أبو علاء) عضو اللجنة المركزية للمنظمة.

هل الاتفاق هو نهاية المطاف؟

فى رأى الباحثة أن إسرائيل هى الرابح الرئيسى من الاتفاق فقد شددت قبضتها على الاقتصاد الفلسطينى وأضفت شرعية على تدخلها فى حياة هذا الكيان المستأنس.

والاتفاق هو انخراط فى نظام رأسمالى عالمى والإذعان لشروطه التجارية والمالية والخضوع لمصالحة الاستراتيجية ويحول الاتفاق عملية التنمية إلى عملية مادية إقتصادية بحتة وليس باعتبارها عملية حضارية متكاملة.. ومن ثم فإن الاتفاق ليس نهاية مطاف.. فالتاريخ فى صيرورته الدائمة لا يعرف النهايات.. وللإرادة الإنسانية ولإرادة الشعوب فعلها فى التاريخ. ■

عمرو كمال حموده

الإشارات والتنبيهات

رقصة الموت

كان الإنجاز الحاسم للكتابة الروائية والقصصية فى نصف القرن الأخير نقل الكتابة من منطقة العلم الشامل الأعلى الذى يمتلكه الراوى، مع استخدام المناهج السردية صاحبة وجهات النظر المتعددة التى تعبر عن «علم محدود بالحقائق» أو مدركات لا تدعى ملكية الصواب دائما، وكان استخدام الأسطورة لدى الكتاب - فى هذا الإطار - يحمل معنى تفسيريا، هدفه الأعلى تعميق الفعل الإبداعى وإثراء الحقيقة المجردة بالمعنى الواقعى الاجتماعى بمتخيل تاريخى رافد، ساهم فى إعادة إنتاج بعض المناطق التراثية المضيئة.

وربما كانت القصة القصيرة كفن من الفنون الجديدة على العربية تجاوزت الخطاب الروائى بدرجات متفاوتة للحلول محل كثير من الرطانات والقوالب النظرية التى أسست لها الرواية دون النظر لمحتوى ما تم طرحه إبان ريادة يوسف إدريس للقصة القصيرة ونجيب محفوظ للرواية وربما كان إفراغ هذه القوالب وصبها فى أنماطها الإبداعية تحت وطأة الضرورة والرغبة فى الوجود، خلق نوعاً من العبث والفوضى لدى كثيرين، تحت مسميات ومناهج عدة بعد أن أفرز الرواد قانونهم الطبيعى بفعل التراكم، هذا رغم ما أنجزه هذا العبث من تنوع ساهم - رغم مشاكله - فى إثراء الحركة الإبداعية فى الفترة الأخيرة.

وتأتى فى هذا الإطار مجموعة القاص إبراهيم فهمى التى بين أيدينا فى إطار هذا التنوع والتعدد الذى طرح - رغم فقر الظرف التاريخى - نماذج بازغة بداية من حقبة السبعينيات وحتى الآن، ومجموعة «رمش الصبايا» نموذج لهذا التعدد وتلك المغايرة حيث طَرْحُ التمايزات المكانية والأسطورية واللغوية على حد سواء، يبدو الارتباط الفاعل بين الخلفية الحضارية للمكان وملامحه من خلال كائناته التى لا تتشابه ولا تذوب مع أصوات الآخرين، هذا فوق ما يميز الضمائر الخطابية المغرقة فى الذاتية من خلال اللغة الشعبية والهامش الضئيل الذى منحه الواقع لأبطاله، وهو ما يبدو جليا منذ القصة الأولى بالمجموعة «حظر التجول غير سارٍ على العشاق» حيث يبدو الكاتب من خلالها ساقطًا فى الروغ والهذيان الذى يتملك المحب الواحد، الذى تتمحور حوله الدراما، بما فى ذلك الحبيبة التى تبدو كأحد هذه المحاور، يقول الكاتب فى المقطع الرابع من القصة «ترانى تبدأ الدنيا من عندى وتنتهى حيث أنا ويكون يوما يصالحنى ويوما يخوننى قبل أن أرى شمس نهاره «يخوننى» ص ٩، ومسيرة القص فى اتجاه واحد نحو الأعلى يظل منعقدًا على الصراع القائم بين الذات والعالم من خلال التمثيل بكائنات القص هامشية الدلالة وتأتى قصة «البهلول» ثانى قصص المجموعة عن إحدى شخصيات مقهى زهرة البستان ولكنها شخصية مختلفة بدرجة مفارقة، إذ لم يكن البهلول هذا أحد مثقفى الزهرة، لكنه واحد من المخبولين المختلين عقليًا والمستأنسين فى الوقت ذاته، وقد استطاع الكاتب من خلال لغته الموروثة، الاستفادة من صورة هذا النموذج فى التراث الشعبى الذى دائما ما يربط بين هذا النموذج من البشر و«أهل الخطوة» الذى ينكشف عنهم الحجاب فيرون ما لانرى حتى إن الاعتقاد يسود بأنهم يعلمون الغيب قبل وقوعه نظرًا «لطهارة نفوسهم من دنس الدنيا وأغراضها» وعلى ذلك فإن هذه الشخصيات مباح لها الاطلاع على كافة الأسرار التى لا يمكن لشخص كامل الأهلية الاطلاع عليها، وهى حالة من رفض الجماعة للنمط العلاقات الاجتماعية المشوه حيث تسود حالة من التباين الشديد فى المستوى الاقتصادى والاجتماعى بين الطبقات لذلك فهذا النوع من البشر «البهلول» فى نظر الجماعة شيخ ذو مقام بالنسبة لفقراء الأمة وطبقتها الشعبية المنسحقة.. كصورة للمخلص المرسل من خلال وبمعرفة الله. وقد كانت شخصية «المثقفة» التى تمثل الصفوة أو النوعية، هى المفجر الحقيقى والمحرك لدراما القص، حيث تمثل النموذج النقيض اجتماعيًا وفكريا واقتصادياً، ويظهر ذلك جليًا من خلال جلستها على المقهى أمام البهلول «رمضان» لأنها لا تصدق أنه يمكن خلع أرديته ليقف عارياً تماما، وأحيانا ما يجرى بهذا الشكل بلا هدف واضح ليعود أدراجه بعد قليل ليرتدى أرديته فى وضع مقلوب، وقد ساد الاعتقاد الشعبى ومازال.. تفسيرات وهمية كثيرة عن القدرة الجنسية لهؤلاء المعتوهين فى مجتمع مغلق تسوده السرية فى مثل هذه العلاقات، لاسيما بين الطبقات الغنية حيث تتضافر عوامل كثيرة لمنع قيام علاقات سوية بين هذه الطبقات وبقية الطبقات الاجتماعية وتظل هناك مساحة للعلاقات غير العلنية، سوى أن هذه النماذج «البهلول» بما يسود عن عتهها وتجردها إزاء أفعالها لعدم قدرتها على الوشاية ثم الفضيحة، تظل - حسب الخيال الشعبى نهباً لنساء هذه الطبقة وغيرها وتظل شخصية المثقفة حسب الكاتب - تمثل هذا النموذج المتعالى الصفوى الذى يدعى قرفا ما من البهلول بينما تنظر بشغف إليه عندما يهم بخلع أرديته، متفحصة أجزاء جسده لاسيما أعضاءه الجنسية.

وقد اختار الكاتب لغة موفقة تماما تتراوح بين الشائع العام، المطعم ببعض الألفاظ الأجنبية تعبيرا عن هذه الصفوية

الإشـارات والتنبـيهـات

وهو مستوى لا تعرفه غالبا لغة إبراهيم فهمى مثل «خلع أهه! معقول... حاجة فانتستيك خالص، وأحيانا «يا اى.. سوفاج، «بيخلع كده... علتول، ويرد الراوى من غير «إحم ولا دستور».

والتصورات الوصفية عن هذه الكتابة بالذات لم تكن ذات بال ما لم تكن قادرين على حل إشكالية التداعيات اللغوية فى هذا الشكل من الإبداع، والذى يسخر أدواته ورؤيته لجماليات غير متصلة فى إطار هذه التداعيات، وهذه اللغة.. لن تستطيع هذه اللغة التخلص من سكونيتها سوى بالتمسك بدراما النص بشكل أو بآخر، حتى إن الشكل ذاته أصبح يتكون بآلية أشبه بالغطاء الموازى للواقع وليس المتمثل له تمثيلا يحسم الموقف الواعى للكاتب حال وقوعه تحت براثن الشكل بمعناه التقنى المحض.

فهل لنا أن نقطع بأن الحداثة المعنية والمحايثة تقطع الصلة بالماضى بحثا عن المغايرة، حسبما كان الحال فى بداية القرن مع ثورة «المودرنزم» على الواقعيين والطبيعيين، إن مفهوم العصرية ليس مرتبطا ارتباطا حتميا بالتاريخ وإلا تم إضافته إلى مفهوم الجدة وهو مفارق لمفهوم الحداثة الذى يعد مفهوما قيميا متجاوزا للتاريخ ومناقضا للمطلق وبالتالى نستطيع أن نضع أعمالا بعمر التاريخ تحت وطأة الحداثة دون تأنيب للضمير.

والإشارة إلى التاريخ المرتبط بالأسطورة وعلاقته بمفهوم الحداثة لا يمكن اعتباره مفهوما منجزا سوى بقدرته على الارتباط بالراهن وخلق جدلية موازية لجدلية هذا الراهن حسبما تقتضى الإشارة لدى إبراهيم فهمى فى قصة «رمش.. الصبايا» بزعم وفائها لبعض هذه المفاهيم التى حدت بالكاتب فى حالات كثيرة إلى إقحام آليات المعاصرة والتأثير، بل التأكيد على وجودها بصفة دائمة وهى تتناثر فى القصة بين المربعات السوداء والبيضاء، جهاز العرس، مركب الشمس، سماعة الطبيب، المقاهى وأشياؤه الأخرى التى تضع التجربة بعنف أمام الحاضر وهى غير مبالية بالنفى الدائم لهذا الحاضر من خلال اللغة الآتية من منطق التاريخ المتمثل فى الحكى الشعبى وموروثاته المتمثلة فى استخدامه المتميز لفن الموال لاسيما فن الواو ووضعيته كراو منذ بداية القص والافتتاح حتى نهايته «افتح الصفحة... ياصاحبى. على جريدة اليوم» «رمش عين الحبيب جرحنى» «قريب أيها البعيد منى» «إيه يا صاحبى ولا كل من خط بالقلم فنان» ورغم هذه الأنا المتورمة على مستوى الفعل إلا أننا لا نخطئ انسحاقها أمام هذا السيل الأسود فى صندوق الحكايات، الذى يتنبأ فيه الكاتب من خلال تشوقاته بقصة موته كما حدثت تفصيلا، بداية من طرح الدم بانفجار فى الرئة إلى قدم رجل غريب فى بيت غريب ثم مقبرة مفتوحة الأبواب فى مقابر الصدقة، يقول إبراهيم فهمى «صورتك على الحائط يا صاحبى، أحب أن أكلمها فتحرك الوجع فى جسدى، يخرج الدم طوفانا من صدرى، أول مرة أرى لون دمى والنزيف بركان، الدم على الكتب، على الورق، على الحوائط والحجرة سجن من أربعة أركان، أغمس أصبعى فى دمى وأكتب مقطعا من قصة ما احتملت أبدا، اكتب «يا بو خليل» فى ساعة الموت شيناخفت أن تكتبه وأنت على وجه الحياة، أكتب والمحابر دمك والورق جدران..» واختيار الذات تفاعل إيجابى فى القص لدى إبراهيم فهمى لا يسمح لنا أو للكتابة بشكل دقيق بالتنامى دراميا بل باختلاق منولوج دائم ومستمر لا ينتهى سوى بانتهاء أفق اللغة - التى لا تنتهى بطبعها، إنه لا يسمح لأبطاله بالفعل لأنه يفعل من أجلهم ويأكل من أجلهم ويشعر من أجلهم لذا فإنه يتكلم عنهم، وعزل الأفكار الواردة على لسان شخوص القص ومحاولة ربطها بما تحيل إليه خارجها هو عمل متعسف ونافٍ للسكونية ولأزمة اللعب اللفظى المحض كمبرر لصنع مطلق جديد، خارج اللحظة التاريخية وقادر على تفريغ هذه اللحظة من محتواها السياسى والاجتماعى بل والدرامى وتحويلها إلى قبو مظلم يكللها الإحساس الدائم بالزوال. وتأتى قصة «مكابدات العاشق إبراهيم فهمى» وكذلك قصة «الفنجال من حظ العذارى» كمنولوجين داخليين ممتدين عبر الأولى والثانية على التوالى وإن كان العنوان يفصلهما الأولى المهداة لنادل «بار استلا» والثانية المهداة لنادل مقهى «زهرة البستان» وقد أتتا كلوحة متضاربة الألوان وهما تضجان بالخروجات الكثيرة من الذات للخارج ومن الخارج للذات فى بنائية تتخلى عن نمط القص التقليدى الممتد عبر لغته المتميزة والتى لا تخطئها العين.

بقى أن نقول إن الكاتب إبراهيم فهمى رحل عن دنيانا فى شهر فبراير من العام الجارى عن عمر يناهز الثانية والأربعين بقليل وقد ترك خلفه عدة أعمال متميزة سيتوقف أمامها تاريخ القص ومدارسه لفترة طويلة وعلى رأس هذه الأعمال تأتى مجموعة «القمر بوبا» باكورة أعمال الكاتب ثم مجموعتاه «بحر النيل» «العشق أوله القرى» وقد أصدر كتابا وحيدا عن مسقط رأسه فى النوبة بعنوان «النوبة أرض العطر والذهب» وهى الأرض التى وهب لها الكاتب جل كتاباته. ■

محمود قرنى

الهروب إلى نادي القتلة

فى تجمع قصة «الرحلة الخطرة» للقاص عزت القمحاوى بين عناصر كتابية متنوعة فى براعة لو لم تتوفر لانزلقت القصة إلى مهالك الترهل والمباشرة والسطحية. ضمت القصة العجائبى إلى جوار الحكمة والماضى إلى جوار الحاضر، أحالتنا إلى أجواء (ألف ليلة وليلة) تارة وإلى (كليلة ودمنة) تارة أخرى، وقذفت بنا إلى المضارع تارة ثالثة. ولم يكن الانتقال من حال إلى حال متدرجًا بل تقافزت بنا القصة من موقف إلى آخر ومن حدث إلى حدث فى إيقاع مميز، حتى أصبح التقافز هو إيقاع استجابتنا للقصة.

سيطرت منذ اللحظة الأولى تقنية توجيه الخطاب إلى قارئ، نسميه هنا «القارئ المشخص» الذى يكتسب تشخيصيته من توجيه الخطاب إليه من قبل الراوى، فيتم توريطه فى الحدث طوال الوقت، ومع ذلك، فالراوى يتحسب - ظاهريا - لقارئه، متخفيا تحت عبارات تبدو وكأنها تطمئن القارئ من مثل:

«لا تنزعجوا - ولكن ليس هناك داع للاسترسال فى حكاية كهذه لن تفيدكم كثيرا - لابد أنكم تفكرون - ولكن لا أحب أن ترددوا هذا فى مجالسكم - كما كاد صبركم أن ينفد»

هذه العبارات التى تعمل على محاولة توجيه القارئ فى اتجاه ما أراده مؤلف القصة. ولكن هذا القارئ ليس هو القارئ الفعلى، ولكنه قارئ موجود داخل النص مع الراوى وهو يمثل جمهور الراوى الداخلى ويختلف عنا نحن القراء المتواجدين خارج النص، وهو ما يطلق عليه «المروى عليه»، وهو المروى عليه الذى يحاصره الراوى من لحظة إلى أخرى حتى لا ينسحب بعيدًا عن الحدث فى أية لحظة. وبتوريط الراوى لقارئه النصى يطمح المؤلف المتقلع بقناع الراوى إلى توريط القارئ الفعلى فى الحدث، ويتوسط الراوى بين الأحداث والقارئ الفعلى وكأنه يضع قدما داخل النص وقدما خارجه، فالراوى ليس هو المؤلف، لذا فمن الصعب عليه أن يمتد إلى خارج النص، ولكنه بوصفه راويًا / شخصية فى آن فهو يحاول إيهامنا بكونه صاحب الحكاية ويخطابه لنا أو بالأخص لقارئه النصى «المروى عليه» يجعلنا طرفا فى الحكاية محاولا جعلنا فى حالة تطابق مع هذا القارئ النصى.

والقصة بتبنيها لتقنية الحكى إلى جمهور مشخص تميل إلى الاقتراب من حالة الحكى الشفاهى أكثر منه حكيًا كتابيًا ذلك الحكى الذى يواجه فيه الراوى جمهور المستمعين مباشرة، فتكون المسافة بين الراوى والجمهور ضيقة إلى حد بعيد.

إن المعرفة التى يحوزها هذا الراوى معرفة مهمة، فهى تجربة يرويها صاحبها، الراوى/ الشخصية، وهو يريد لقارئه المشخص «المروى عليه» أن يعلم هذه التجربة ربما ليتعلم منها.

والحكاية كلها بسيطة إلى حد كبير، هى حكاية فأر قتل ابنة قط فى مشهد عجائبى، فقد كان هذا الفأر فى البداية إنسانا رأى البلح فطمع إليه، فوجد نفسه يسلك سلوك الفأر تسلقا، وحين يبلغ قمة النخلة يختفى البلح الذى اشتهاه، فيرضى بالجمار، وعندما يأكله تسقط النخلة وتتحول إلى أنثى ميتة يهاجمها أبوها فيتحول إلى فأر ويتحول الأب إلى قط شرس وتبدأ مطاردة بين القط والفأر، وهو المشهد الذى يذكرنا بابنة الملك التى تحولت إلى حية وأشكال أخرى من الحيوان لتصارع غريمها فى (ألف ليلة وليلة). على أن هناك إحالة أخرى نشاهدها يوميا على شاشات التليفزيون وهى (توم وجيرى) التى ينتصر فيها الفأر دائمًا على القط. عداوة القط والفأر عداوة غريزية لا تنتهى، والغلبة فيها دائمًا - فى الحقيقة - للقط، على العكس من أفلام الكرتون التى تكون فيها الغلبة للفأر. فى الحياة الواقعية تنتصر القوة المتمثلة فى القط على ذكاء الفأر، و فى الكرتون تكمن قوة الفأر فى التفكير والذكاء وليس فى القوة البدنية، وغالبا ما يلجأ الفأر فى شدته إلى استعداء الكلب على القط، ويوقع بينهما بينما يتخذ موقف المتفرج على الصراع الذى سببه.

ولأن راوى الرحلة الخطرة ليس فأرًا أصيلا فإن ذكاء الفأر لم يسعفه فى التغلب على القط فكاد الأخير أن يقضى عليه لولا أن صادفته الفأرة الأصيلة فى (فأريتها) والتى تعرف قانون اللعبة بغريزتها، فتخدع القط وتقصيه عن طريق استخدام البرغوثة «مطيعة»، وتقترح على الفأر/ الراوى الاحتماء بنادى القتلة الذى يتكون أعضاؤه من سياسيين كبار ومديرى شركات عملاقة وقطاع طرق جسورين، ولا يجد الفأر مناصا من قبول العرض فالقط متربص فى الخارج لقتله. ويقترح الفأر أن يطرح على القط «مبادرة سلام» فتوضح له صديقته - أو هكذا تصورها - أن: «العدو لا ينادى بالصلح إلا ليوم يحق فيه عدوه»، فنعرف أن المبادرة مقضى عليها بالفشل.

تتبنى الرحلة الخطرة تقنية القصة الإطار والقصص المضمنة حيث ندخل مرتين إلى عالم كليلة ودمنة فنطلع على قصتين منها، إضافة إلى حكاية شعبية مصرية تصرف فيها الكاتب، وهو ما

الإشارات والتنبيهات

يمكن أن نسميه بالسرد التفريعى حيث تؤدى قصة إلى أخرى، وتكمن وظيفة هذا النوع من السرد فى إلهاء القارئ عن القصة الإطار ويتيح المؤلف لقصته أن تتمدد فى اتجاهات مختلفة، وهو مالا يحدث فى الرحلة الخطرة، حيث ينقطع الاسترسال فى هذا الاتجاه، إلا أن القصص المضمنة من كليلة ودمنة تساعد المؤلف على توضيح جوانب الصراع فى قصته الإطار، فقصة «الناسك والفأر» تشى بأن الفأر يظل فأرا دائما ويظل حالما بالقوة طوال الوقت، وهو ما يدفعه إليه ضعف التكوين، وتقود القصة الأخرى من كليلة ودمنة إلى المعنى نفسه، والحال فى القصص المضمنة هو الحال فى القصة الإطار حيث الفأر/ الراوى فى مأزق تعوزه فيه القوة ولأنه ليس فأرًا فى الأصل تقص عليه الفأرة الأصيلة هذه القصص لتعلمه أن الفأر قوة تهزم الجبال. والمفاهيم التى تسيطر على القصص المضمنة هى مفاهيم اكتساب القوة عن طريق الحيلة والخداع وهو المفهوم الراسخ فى سلوك الفأر وما عرف عنه من ذكاء. ولا يغيب عنا أن المؤلف ظل طوال الرحلة الخطرة لاعبا لعبة القط والفأر، فمرة نشاهد الصراع عبر كليلة ودمنة ومرة نشاهده بآليات أخرى عبر الحكاية الإطار.

فى المرات التى تحول فيها الفأر/ الراوى إلى طبيعته كإنسان طاردته المخاوف، ولم يستطع مواجهة واقعه الكابوسى فركن إلى فأرية غير أصيلة، أدت به فى النهاية إلى أن يكون «بين بين»، كما يعلن الراوى فى النهاية، فلا هو بالفأر الأصيل الذى يحذق قوانين لعبة القط والفأر أو توم وجيرى، ولا هو بالإنسان القوى الذى يستطيع أن يواجه خداع الآخرين، فأودت به فأرة صغيرة إلى الضياع.

ولا تقف المسألة عند حدود القط والفأر، ولكنه صراع يكشف عن صراع أكبر وأخطر، حيث يحيلنا النص عن طريق جمل قصيرة مغروسة فى صلب القصة وموجهة مباشرة إلى القارئ المشخص، يحيلنا إلى الصراع الأكبر:

«ستظل محاصرًا فى الدنيا الواسعة إذا لم تجد قاتلا قويًا يحميك، القاتل الصغير لا يحميه إلا قاتل كبير، وضربت لى مثلا علاقة أمريكا بالدولة اليهودية».

والعبارة ثاقبة الدلالة، فهى أولا تنفى قدرة الراوى على حماية نفسه وترسخ مفهوم التبعية إلى قوة أكبر، وإن كانت قوة نادى القتلة، وهى من خلال الاسم قوة لا أخلاقية قائمة على قتل الآخرين، وهى ثانيًا تورط الراوى فى كونه قاتلا وعليه أن يحتمى بالقتلة.

إذن فالملاذ الوحيد هو نادى السياسيين الكبار وقطاع الطرق القتلة، وهؤلاء لا يقبلون بينهم إلا قاتلا محترفا. لقد قادت الفأرة المحترفة الراوى إلى أن يفقد كل قيمة لديه ودفعته من حيث لا يحتسب إلى ارتكاب الأخطاء ضد نفسه وطبيعته، وقاده جهله وخوفه إلى مصيره المائع، إلى أن يكون «بين بين»، لا يموت ولا يحيا ولا يتخلص من خوفه ولا يتعلم أصول اللعبة. وحين يفرا إلى قصر منيف ويتحولا إلى الصورة الآدمية ترفض قمر الزمان «الفأرة» مضاجعته وتقبل مضاجعة السيد صاحب القصر، وربما كان السيد أحد أعضاء نادى القتلة، وتقبل قمر الزمان ـ وهو اسم مستعار من ألف ليلة ـ دور الخادمة والعشيقة والغشاشة وترفض منح نفسها لمن أحبها. يأخذنا النص هنا ومرة أخرى إلى (ألف ليلة وليلة) وذلك بالإشارة إلى اسم قمر الزمان والإقامة فى قصر، ولكنها ألف ليلة حديثة حيث يمتلئ القصر بالأجهزة الحديثة، فيجتمع لدينا الماضى والحاضر فى آن، ونظل فى حالة ترقب لمأزق جديد يتورط فيه الراوى/ الشخصية ولكنه فى هذه المرة يتورط فى عملية فقدان للذات فيدخل فى علاقات قذرة يتأفف منها ويتعامى عن سلوك قمر الزمان المشين فيمرض وتعرض عليه قمر الزمان مرة أخرى الهرب إلى نادى القتلة فيقبل.

الحل دائمًا هو نادى القتلة، الرحلة الخطرة رحلة يقود فيها الخوف والجهل الإنسان إلى فقدان هويته والابتعاد عن أهدافه وسلبه القدرة على التفكير واتخاذ القرار وتأصيل إحساسه بالجرم والهزيمة دائمًا، لقد تلخصت طموحات الراوى فى البلح فقتل عن غير قصد، فأسلم قياده إلى عدوه. وهو حين قتل إنما قتل حلمه «النخلة» ولم يقتل شخصًا. إن قتل الحلم «النخلة» هى الفجوة التى يتركها النص لنا لكى نملأها، وهو ما يحيلنا إلى الواقع، حيث يبدو الواقع طافيًا على أنهار الأحلام المقتولة، والإحساس بالعجز أمام تفوق الآخر وحيله، الإحساس بعدم القدرة على فعل أى شىء وهو ما يلهج به الناس ليل نهار، فلا هم يأكلون البلح، ولا هم يقبلون أعضاء فى نادى القتلة، ولكن الشىء الوحيد الذى يتمسك به الراوى هو حبه، فهو يرفض أن يقتل «الفأرة» عن قصد هذه المرة ليصبح مؤهلا لدخول نادى القتلة برغم علمه بعمالتها للنادى وكأنه يتمسك بدور المخدوع ورفض اللعبة، وهى الفجوة الثانية التى تترك للقارئ لكى يملأها، حيث يطلب منه النص أن يرفض هذه اللعبة وأن يقتل من خدعه حتى لا يكون هناك ناديًا للقتلة. ■

علی عفيفی

فلسطين

مجلة جديدة عن لجنة الثقافة الوطنية الفلسطينية

قد جاء حين من الدهر، توزع فيه الناس حول أمر الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية؛ فثمة من أكد بأنها قادرة على الدفاع عن نفسها بنفسها، دونما حاجة إلى «لجنة» أو «دفاع»؛ فيما جاء من أوكل أمر هذا الدفاع ألى فصائل المقاومة الفلسطينية؛ بينما رأى البعض الثالث أن لا جدوى من هذا الدفاع، بسبب من ضخامة الهجمة المعادية.

لذا ظل الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية فردياً، تلقائياً، ردحاً من الزمن، حتى بدأ التراجع السياسى الفلسطينى فى التسارع، منذ خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت، على النحو المعروف، صيف ١٩٨٢، وتكالب الهجمات على هذه الثقافة. عندها أخذت فكرة مؤسسة للدفاع عن هذه الثقافة فى الإلحاح.

بيد أن هذه الفكرة لم تر النور، إلا بعد اندلاع الانتفاضة الشعبية الفلسطينية فى الضفة الغربية وقطاع غزة المحتلين، فى الشهر الأخير من سنة ١٩٨٧؛ حيث أخذت الفكرة دفعة قوية من هذه الانتفاضة المجيدة، نقلتها من الإمكانية النظرية إلى الإمكانية العملية. عندها حثت حلقة ضيقة من المثقفين الوطنيين الفلسطينيين خطاها لتأسيس هذه اللجنة. وبعد جهود تحضيرية مضنية، أمكن التوصل إلى اتفاق مثقفين وطنيين فى مناطق فلسطين المحتلة الثلاث (منطقة سنة ١٩٤٨؛ الضفة؛ القطاع)، فضلا عن مناطق الشتات الفلسطينى الرئيسية. وجاء عدم إهمال المنطقة الأولى متسقًا مع شعار «تحرير فلسطين»، الذى ركز عليه البيان التأسيسى للجنة، لذا كان طبيعيًا ألا يدير المؤسسون ظهورهم لفلسطينى ١٩٤٨، ولا يعتبرونهم «عرب إسرائيل»! فكانت اللجنة بهذا الموقف الاستثناء بين مختلف المنظمات الثقافية والنقابية والسياسية الفلسطينية.

بمجرد أن توفر زهاء عشرين مثقفًا من الشتات، ومثل هذا العدد فى مناطق الوطن المحتل الثلاث، تركز جهد المؤسسين من أجل توفير الموافقة على مسودة البيان التأسيسى للجنة، الأمر الذى تطلب أشهر عدة أخرى. فما أصعب أن يتفق مثقفون على أمر واحد. وإن كان من شبه المستحيل اتفاق مثقفين ينتمون إلى مدارس فكرية، ومواقف سياسية، ومنظمات شتى، ويتوزعون على مناطق جغرافية متباعدة. ولطالما أحسسنا بالمشروع يقترب من الانفجار، بفعل تراكم الخلافات حول هذا اللفظ أو ذاك، هذا المصطلح أو ذاك.

فى العاشر من يوليو/ تموز ١٩٨٩ تنفسنا الصعداء، بمجرد أن أبرقت وكالات الأنباء العالمية، من القدس، نص البيان التأسيسى للجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية.

غنى عن البيان أن إصدار البيان فى القدس، بالذات، يحمل دلالات سياسية عدة، فى مقدمتها تأكيدنا على التمسك بالقدس عاصمة أبدية لفلسطين؛ ناهيك عن أن تجنب إصدار البيان فى أى عاصمة عربية، يحول دون الانطباع بارتباط اللجنة بهذا النظام العربى أو ذاك.

سرعان ما تجاوب المثقفون الفلسطينيون العشرون (فى الشتات) مع هذا البيان. وجاء توزيعهم على سوريا، ولبنان، والأردن، وأميركا، وبريطانيا.

على أن صعوبات التحضير تضاءلت أمام متاعب التأسيس، ومحاولات تثبيت اسم اللجنة فى ساحة تعج بالفصائل الفدائية؛ وعند شعب ينفر من أى مؤسسة جديدة تضاف إلى هذا الركام غير الفاعل. وانزعجت بعض «القيادات الفدائية» من ظهور اللجنة، خاصة بعد أن أكد مؤسسوها، منذ البداية، على تكريس استقلالية لجنتهم «عن كل الأنظمة والمنظمات». وهنا وجدنا أنفسنا أمام أول التحديات، وأكثرها أهمية واستعصاء.

الاستقلالية .

فى البدء، عملنا على اجتذاب المثقفين المستقلين عن الفصائل والأحزاب، حتى نتجنب الخضوع للمنطق الفصائلى، الذى ألحق أكبر الضرر بجُل مؤسسات العمل الجماهيرى والثقافى الفلسطينى، فى الداخل والخارج، على حد سواء. وهو المنطق الذى اعتمد «الكوتا»(١)، وغرق فى الأنشطة الموسمية، والاستعراضية، وحرص على كسب رضا القيادة السياسية، وتجاهل قواعد المنظمة الشعبية ومصالحها. على أننا سرعان ما اكتشفنا بأن النسبة الأكبر من المثقفين قد اختاروا الاستقلال عن

الإشارات والتنبيهات

الفصائل، بسبب من كسلهم، ونزقهم، وليس لموقف نقدى من هذه الفصائل. وكانت الفجيعة حين اكتشفنا بأن نسبة الفاعلين فى المثقفين الوطنيين المستقلين لا تتعدى نسبة ٥ بالمائة فقط.

أول المتاعب التى واجهتنا، أن قيادات الفصائل الفلسطينية أخذت تتحرى عن اللجنة، وعن الجهة التى تقف وراءها. وبدأت هذه القيادات تقلب شتى احتمالات تبعية اللجنة، بدءاً من المخابرات المركزية الأميركية، وانتهاءً بأصغر جهاز أمن عربى، مادامت هذه «القيادات» قد تأكدت من عدم ارتباط هذه اللجنة بأى من فصائل المقاومة.

مالفت نظرنا أن أكثر «القادة» اندفاعاً فى إجراء هذه التحريات، وتقليب الاحتمالات، أولئك الذين ثبتتهم رياح خارجية فى مواقعهم «القيادية» هذه! من هنا لم يتصوروا قدرة أى كان على القيام بنشاط «مستقل» عن الأنظمة والأجهزة.

تحت ضغط سلبية المستقلين، توجهنا إلى الحزبيين، كأفراد، دون الأحزاب والفصائل، فاجتذبنا من بينهم استقلاليين حقيقيين، وإن بقيت قلة منهم تخضع نشاطها فى اللجنةلالتزامها الحزبى. لكن غالبيةالحزبيين أصرواعلى استقلالية اللجنة، بما يفوق أصرار مثقفين مستقلين من أعضاء اللجنة.

المثيرللاستهجان أن «قادة» بعض الفصائل حاولوا إلحاق اللجنة بفصيله، بمجرد أن تأكدوا من خلو خانة «المعلم»! وحين استعصت اللجنة على الاحتواء، لجأ ضابط سابق فى الجيش الأردنى، أصبح قائداً فدائياً منذ زهاء اثنى عشر عاماً، إلى سلاح تحريض أجهزة الأمن على اللجنة، وقدم بلاغاً كيدياً إلى جهاز أمن عربى، ضمنه تطاولات وافتراءات على اللجنة وبعض نشيطيها. لكن جهاز الأمن لم يلتفت إلى افتراءات هذا «القائد»، المنبوذ من شعبه.

فيما فتح بعض أصدقاء اللجنة حواراً مع هذا «القائد»، الذى سعى إلى عقد صفقة، تتيح له اقتسام «كعكة اللجنة» مع آخرين، بعد أن أسس لجنة موازية للدفاع عن الثقافة، متوهماً بأنها قد تؤهله لعقد مثل هذه الصفقة. بيد أن محاولته هذه باءت بالفشل.

تكرست استقلالية اللجنة، بعد معركة جانبية قصيرة مع المتطاولين وكتبة التقارير الأمنية، التزمت فيها اللجنة الصمت التام، مكتفية بالعمل، وبالشعبية المضادة لهؤلاء المتطاولين. ولولا هذه الاستقلالية لتقوضت اللجنة، أو تحولت إلى قرد يمارس «عجين الفلاحة»، و«نوم العازب»، حتى يسرّى عن «قادة فصائل فدائية»! وفى أحسن الأحوال فإن نشاط هذه اللجنة كان سينحصر فى الاستعراض، والموسمية؛ ليفضى باللجنة إلى البيروقراطية، فى انتظار شهادة الوفاة. إننا فى ساحة ينفر أغلب «قادتها» من النقد، ويجزعون من أى تجربة ديمقراطية.

غنى عن القول بأن نشاط اللجنة وإنجازاتها من شأنها فضح عجز فصائل؛ كما أن تزايد شعبية هذه اللجنة يؤكد مدى نبذ الشعب لفصائل بعينها. ولعل فى هذا بعض ما يفسر هذه المحاولات الدءوب لقتل اللجنة، أو لإفقادها استقلاليتها. لقد كان لسان حال بعض «قادة» الفصائل «يا فيها يا بخفيها»؛ و«العيار اللى ما يصيبش يدوش». الأمر الذى يكشف مدى تشوه مفاهيم العمل الجماهيرى والعمل الثقافى لدى هؤلاء القادة وفصائلهم. كما يكشف مدى جهل أصحاب «العيار»، حتى أصابهم، وكاد يقتلهم، بعد أن ارتد إلى صدورهم!

على أنه لا يجب أن يتسرب إلى نفوس القراء بأن استقلالية اللجنة تعنى أننا أصبحنا «حزب المستقلين»، كما يحلو لبعض الظرفاء أن يطلق على لجنتنا، بل لجنتنا أقرب إلى جماعات الضغط فى الحركتين السياسية والثقافية، فى آن معاً.

النقد والديمقراطية .

ما كان للجنة أن تفسح لنفسها مجالا لحرية الحركة بدون هذه الاستقلالية. وإلا أصبحت صورة باهتة لهذا الفصيل أو ذاك، وكانت من أمراضه وفتكت بها نقائصه.

لقد جعلت اللجنة من النقد والديمقراطية عنواناً لأدائها، ولم يخلُ اجتماع واحد للجنة من ممارسة النقد الذاتى أولا، وبمنتهى الصراحة والجسارة، قبل أن يستدير الأعضاء للنقد غيرهم فى العمل الفلسطينى، السياسى أو الثقافى، على حد سواء.

لقد انتصبت فى وجه اللجنة المتاعب، فى ساحة لم تألف النقد، واستكانت إلى جرعات النفاق، وفى أحيان قليلة التطاول والافتراء. ومثل هذا النقد قد يشجع أعضاء الفصائل الفلسطينية على محاكاته، مما يهدد بالعصف بأغلب «القيادات». وقد أحس بعض هؤلاء «القادة» بالخطر، فشنوا هجومهم الضارى على اللجنة ونشيطيها.

حين أعلنت أمانة سر اللجنة، شتاء ١٩٩٤، أنها قررت تنظيم مائدة مستديرة، مهمتها إجراء مراجعة نقدية لمسيرة منظمة التحرير والفصائل الفلسطينية، أسرع الضابط الأردنى السابق إلى التهديد بقتل أحد نشيطى اللجنة، الذى توهم بأنه يقف من وراء تنظيم هذه المائدة، بعد أن تصور هذا «القائد» بأن هذه المائدة ستسلط الأضواء على ما اقترفه هذا الضابط فى الساحة

الفلسطينية، واللى على رأسه بطحة يحسس عليها!

لم نعبأ بالتهديد، فأرسل إلينا يقترح استبدال بعض المحاضرين، ممن عرفوا بالمجاهرة بآرائهم النقدية الصريحة حول أداء هذا الضابط السابق والفصيل الذى يقوده. ورفضنا الإذعان لهذا التطفل.

انعقدت المائدة المستديرة، فعلا، فى الأسبوع الأول من مايو/ آيار ١٩٩٤، فأرسل «القائد» نفسه خمسة من رجال أمنه، لتسجيل كل ما يدور فى هذه المائدة من نقاشات، وجمع كل ما يصدر عنها من أوراق. ورغم أنه تأكد بأن أحداً لم يشر إليه، أو إلى فصيله، من قريب أو بعيد، إلا أنه لم يلذ بالصمت، بل خرج بجملة من التشكيكات يشاركه «قادة» آخرون من فصائل «فدائية» أخرى، مثل: لمصلحة من تجرى هذه المراجعة النقدية؟! ألا يقصد بممارسة النقد، إيصال الجماهير إلى اليأس، وخدمة الثورة المضادة؟! ثم لماذا تضع المائدة المستديرة مهام للحركة الوطنية، تعلم سلفاً بأن المعارضة ليست مؤهلة لحملها؟! هل المقصود هنا إحراج المعارضة، وإظهارها فى مظهر العاجز، مما يحول الجماهير فى إتجاه اتفاق أوسلو؟!

جاء النقد مشروطاً بالديمقراطية فى شتى المجالات. بداية من الديمقراطية داخل اللجنة، أى فى تعامل أعضائها مع بعضهم بعضا، وصولا إلى تعامل اللجنة مع الشعب، مروراً بالعلاقة مع بقية المؤسسات الثقافية والنقابية والسياسية. وأعتقد بأننا نجحنا فى هذا السبيل، إلى حد بعيد؛ ففى خلال خمس سنوات من عمر اللجنة، تعاقبت خمس أمانات سر منتخبة، انتخاباً حرّاً مباشراً، من دورات الجمعية العمومية الست المتعاقبة، تعرضت أثناءها هذه الأمانات للمحاسبة الشديدة، من أعضاء لا يرحمون، ولكن فى مودة وحرص شديدين. مما حال دون ظهور تكتلات داخل اللجنة، وبث الحماسة فى صفوفها، وضرب المثل على تداول المسئولية فى قيادتها، فاجتذب المزيد من الأعضاء إلى اللجنة.

فى آخر جمعية عمومية للجنة (٣٠/٩/١٩٩٤) تم تعزيز الديمقراطية الداخلية، باعتماد لائحة داخلية ديمقراطية، قضت بتوسيع دائرة صنع القرار، الذى أسند إلى «الهيئة التنفيذية» للجنة، والتى تضم أعضاء أمانة السر السبعة، فضلا عن مقررى الوحدة النوعية (الأدب؛ الفن؛ الصحافة؛ التراث والحضارة، الحريات الديمقراطية) ورئيس تحرير مجلة اللجنة، فيما بقى لأمانة السر أمر التشهيلات، إذا جاز التعبير؛ فانحصرت مهمتها فى تسيير العمل اليومى للجنة، والتنسيق بين مختلف أنشطتها، ومتابعة التكليفات الموكلة إلى أعضائها. كما استحدث مستوى وسيط بين الجمعية العمومية والهيئة التنفيذية، قوامه «المجلس الاستشارى»، الذى يجمع مجلس تحرير المجلة والهيئة التنفيذية ومكتب رئاسة الجمعية العمومية.

المجلة .

بعد تنظيم بضع محاضرات، تركزت أغلبها حول الشأن الثقافى، الفلسطينى والعربى، رأينا أن نصدر نشرة إعلامية، من أربع صفحات، من القطع الكبير، تغطى ما اعتبرته اللجنة مجالات نشاطها؛ مثل ملاحقة مظاهر التطبيع، ومقاومته، ورفع راية الثقافة الوطنية. وصدر من هذه النشرة (الثقافة الوطنية) ثلاثة أعداد، اثنان منها بالرونيو، والثالثة بالأوفست. على أننا لاحظنا بأن النشرات الصغيرة لا تحظى باهتمام القراء، فى بلد يعج بالجرائد والمجلات، المحلية والوافدة، الفاخرة والمزدانة بالألوان والسميكة القوام. فتوقفت النشرة، وبدأ التخطيط لإصدار مجلة ثقافية، فى حدود الإمكانات المالية المتواضعة للجنة. لذا تقرر إصدارها بصفة فصلية، وفى حدود مائة صفحة من القطع المتوسط. واختير المفكر الفلسطينى الشاب الدكتور أحمد برقاوى رئيساً لتحريرها، ونافذ أبو حسنة مديراً للتحرير، وغسان شهابى مديراً للإدارة، فضلاً عن سبعة زملاء آخرين، فى مجلس التحرير، يتولى كل منهم مسئولية تحرير فرع أو أكثر من فروع الثقافة، بحسب اختصاصه. وتم اقتراح «الثقافة الفلسطينية» اسماً لهذه المجلة، وأن ترك لطاقم المجلة أمر تغيير هذا الاسم، إن هو رأى ضرورة لهذا التغيير.

كان وراء إصرارنا على إصدار المجلة، رغم شحة مواردنا المالية. إدراكنا بأن مثل هذه المجلة ستمد الجسور بين اللجنة والشعب، كما ستربط فروع اللجان فى الشتات والوطن بعضها ببعض، فضلا عن أن هذه المجلة ستحمل على أكتافها النسبة الأكبر من الأنشطة الثقافية للجنة، وستغدو مرآة تعكس مجمل أنشطة اللجنة. ناهيك عن أنه بدون هذه المجلة ستتحول اللجنة إلى «مَكْلَمة»، ليس إلا.

العضوية بين الكم والكيف .

منذ البداية، تباينت الآراء حول طبيعة العضوية، فثمة أحد «النجوم» اقترح، همساً، الاكتفاء بعضوية أمثاله من «نجوم» المثقفين. فيما تطلع بعض نشيطى اللجنة إلى التوسع السريع، والوصول إلى عدد فلكى فى حجم العضوية؛ ربما لأن هؤلاء النشيطين أرادوا أن يوفروا للجنة الصفة الرئيسية

الإشارات والتنبيهات

للتنظيم الجماهيرى؛ وربما، أيضًا، لأنه لاحظ التآكل السريع فى عضوية الفصائل، ويريد أن يطمئن هو، ويطمئن الشعب إلى أن اللجنة قد نجحت فى أن تصعد بخطها، بينما خط الفصائل فى هبوط ملحوظ، وكذا خط القضية الوطنية.

على أن المحصلة كانت عضوية تجمع بين الكيف والكم، حيث اقترب حجمها فى سوريا وحدها من مائة عضو، مع بعض «النجوم». ذلك أن الأغلبية العظمى «للنجوم» تفتقد الديناميكية والرغبة فى الحركة، وتفضل اللوذ بأبراجها العاجية، أو العمل فى مشاريع مجزية، ناهيك عن ترفع هذه الأغلبية عن «التورط» فى أشكال العمل الجماهيرى، وترى أنه لا يليق بها. ورغم كل هذه الاستعصاءات أمكن الخروج بعضوية متوازنة، جمعت بين الجماهيرية، والديناميكية والأسماء الوازنة، فى آن معاً.

كما نشب خلاف حول تعريف المثقف، كشرط للعضوية. وجاء الرد بسيطًا سريعًا، ومؤداه بأن ثمة أكثر من مائتين وخمسين تعريفًا للمثقف، يصعب توحيدها. بل إن بعضها لا يستبعد الشخص العادى من هذه الصفة، مما يجعل أبواب اللجنة مفتوحة على مصاريعها لكل من يريد الدفاع عن الثقافة الوطنية، تمامًا كما أن الدفاع عن الوطن ليس وقفًا على خريجى الكليات الحربية، وحدهم.

بعد مرور هذه السنوات الخمس، لاحظنا إخفاق من كُلفوا بتأسيس فروع للجنة فى شرقى الأردن، ولبنان، فيما لم يقم أعضاء الوطن المحتل ببلورة فرع لهم، وظلت لجنة سوريا الوحيدة فى الميدان مما جعل تأسيس لجنة فى الوطن المحتل التحدى التنظيمى الأول للجنة. ذلك أن هذا الوطن هو خط الصدام الأول مع العدو. إلى ذلك ثمة ضرورة ملحة لإقامة لجان فى أقطار الشتات الفلسطينى الرئيسية.

بين السياسى والثقافى .

غنى عن القول بأن المهام المناطة باللجنة ليست ثقافية بحتة، بل ثمة سياسى يتلبس الثقافى هنا. وقد حدث غير مرة أن افتُقد التوازن بين الثقافى والسياسى، على حساب الأول، مع سبق إصرار أمانة سر اللجنة وترصدها. خاصة حين كانت الفصائل تتخلى عن مسئولياتها فى هذا الشأن السياسى أو ذاك. عندها كانت اللجنة تملأ هذا الفراغ، مادام الأمر يتعلق بالوطن، وترى فى طغيان السياسى على الثقافى مجرد أمر شكلى. وقد وجد هذا الأمر خير تجلٍ له، حين عقدت اللجنة مائدتها المستديرة، حول المراجعة النقدية المومأ إليها.

بعد التوازن بين الثقافى والسياسى، ثمة التوازن بين القطرى والقومى. فمعروف أن فلسطين قضية عربية، كما أن الأخطار الماثلة تستهدف الوطن العربى كله، ولا ينحصر خطرها فى فلسطين وحدها؛ ناهيك عن أن الثقافة الفلسطينية جزء من الثقافة العربية الجامعة. ومن هنا حرص اللجنة على عدم الدخول فى قفص القطرية، وحرصها على الانفتاح على الأفق القومى، بما لا يجعل أيًا من القطرى والقومى يتم على حساب الآخر.

الدروس المستفادة .

لم تمض هذه السنوات الخمس، دون مراكمة خبرات ودروس ثمينة، لعل فى مقدمتها، بعد الاستقلالية:

- إن اللجنة لا تستطيع أن تجتذب أحدًا، إلا إذا تميزت عمن حولها من المؤسسات بالفاعلية، والديمقراطية، بينما تكثر المؤسسات المشلولة، والتى تفتقر إلى أدنى حد من الديمقراطية، ناهيك عن أن الديمقراطية الداخلية تعمق إحساس العضو بأنه شريك كامل فى المواقف التى تتخذها اللجنة، والأنشطة التى تمارسها.
- إن اللجنة فى أمس الحاجة لأعمال ناجحة قوية تؤكد للجميع بأنها ليست تكرارًا للتجارب العقيمة السابقة.
- إذا كانت اللائحة ضرورية لحياة اللجنة، لأنها تحكم علاقة الأعضاء ببعضهم بعضا، وتوفر نظامًا لأداء هؤلاء الأعضاء، فإن الأهم توفير الضمانات لتنفيذ بنود هذه اللائحة، وعدم تجاوزها، أو انتهاكها.
- لا مفر من قوام تنظيمى متماسك للجنة، الأمر الذى لا يتعارض مع الطابع الجماهيرى لها. فالجماهيرية لا تعنى العفوية والتسيب.
- بدون عمل يومى دءوب تعجز اللجنة عن تحقيق أى حضور لها.
- حتى لا تتسبب اجتماعات اللجنة فى تسرب الملل للأعضاء، ثمة أهمية قصوى للتحضير الدءوب لكل اجتماع على حدة، وتوفير جداول أعمال مجدية لها، وتوزيع أوراقها ومشاريعها، سلفًا، على الأعضاء، مع إعطاء الفرصة لكل راغب فى التحدث، مع ضبط هذا الأمر، لا يحول الاجتماع إلى جلسة سفسطة، أو مجالٍ لتنفيس شهوة الكلام عند بعض المثقفين.
- إن للجنة خصومًا وحاسدين، لا يقلون شراسة عن الأعداء المعلنين.
- لكن علينا ألا نتأسى من هجمات العاجزين والمنبوذين؛ فهذه الهجمات

شهادات شرف على فاعلية اللجنة ونجاحاتها. وبدونهما ستتوقف الهجمات، وسيقال عندها بأن اللجنة عادت إلى جادة الصواب، ولم تعد تؤذى أحدًا، وغدت شأن مثيلاتها المكتفيات باليافطة، وإصدار البيانات فى المناسبات الوطنية والأعياد والمواسم.

وبعد،

لقد أردناها مؤسسة، خارج سياق العاجزين والمنبوذين؛ بينما تطلع هؤلاء لتحويلها إلى آلة صماء، ملحقة بهم. لكنها غدت ورشة، أنتجت فكرًا وآراء مجدية، واحتلت موقعها اللائق داخل الحركة الثقافية الفلسطينية، على أن هذه ليست إلا نقطة البداية. ■

عبد القادر يس

(١) يقصد «بالكوتا» المحاصصة، أى توزيع كراس قيادة المنظمة الشعبية المعنية على الفصائل، وفق حصة متفق عليها.

الأردن

الزير سالم ماجد العرب

قف تعد ملحمة الزير سالم واحدة من أروع الملاحم العربية لما فيها من خصوصية فكرية ومساحات وقدرات درامية غير محدودة، استلهاما ومعالجة.

وتقترب هذه الملحمة من روح الأسطورة كنسق من أنساق الوعى الجمعى، حيث تتحول بطولات الزير سالم فى الحرب والطعان، منتقما لأخيه الأمير النبيل - إلى طقس أسطورى من طقوس البطولة الملحمية.

إن الأسطورة فى جوهر تكوينها هى نسق من أنساق المعرفة الإنسانية، وهى وثيقة الصلة بالأسس، الفكرية حيث يصبح الوعى الأسطورى معادلا دراميا للوعى، وإذا لم تكن الزير سالم دراما، فهى أسطورة فذة التركيب، وإذا لم تكن أسطورة فهى دراما فذة شديدة التماسك والإتقان فى بنائها الفنى والهندسى، وهنا تتبادل الأسطورة. والدراما مواقعهما حيث يتحول الطقس الأسطورى إلى طقس درامى شديد الخصوية والتوتر، فسالم الزير قد يمثل فى أحد جوانب شخصيته أجاممنون بطل اليونان الأعظم وماجدها، أو قد يكون كاليجولا الفيلسوف الماجن، أو هاملت العظيم الفاقد لوضعيته الاجتماعية المحترمة ساعيا لاستردادها، أو قد يكون الملك لير الذى يكشف عن مأزق الكون الشامل لا فى العصر الإليزابيثى فحسب بل فى كل العصور، أو قد يكون كلهم فى إبداع واحد، نفضة خلاقة واحدة، وتلك هى الخصوبة الدرامية التى لا تحدها حدود.

إن مغامرة الزير سالم الكبرى أو صلته إلى تخوم النهاية، انتقاما من أجل نبالة أخيه الأمير كليب، وهنا تتحول الأفعال الدرامية لهذه الملحمة إلى شعيرة درامية يتماثل بها الفعل المسرحى مع الواقع الاجتماعى بكل ما فيه من اضطراب ومفارقة، وهنا نستطيع أن نقبض على الجوهر الخلاق للمفارقة الأسطورية للدراما فى سياقها المعرفى المتقدم.

بهذا المعنى المتقدم، يقذف إلينا الفنان المخرج محمد الضمور بنص الزير سالم من إبداع غنام غنام ونحن نتحلق فى حلبة دائرية حول النص الحدث (الأرينا المسرحية)، وهذا النص المسرحى يكشف عن قدرات غير مسبوقة فى البناء المسرحى حيث يستخدم الكاتب قلمه فى بناء لوحة تشكيلية ديناميكية شديدة الثراء والجاذبية، لكنه يحذر على الدوام من التهادى والانسياق خلف الحدث وتنوعه وجمالياته، بل يعمل على التكسير المستمر لما يمكن أن يحدث من اندماج أرسطى، تارة بالأغنية وأخرى بالحركة المفاجئة التى تقطع الاسترسال فى الحركة المسرحية الأساسية، وتارة ثالثة بتكسير التدفق والنمو التلقائى للأداء التمثيلى، ثم تارة أخيرة بتوظيف الأكسسوار البسيط توظيفا جماليا ودراميًا عضويًا فى نسيج العمل ذاته، بحيث جاء هذا النص نسقا جديدا من المعرفة الإنسانية الكلية يسيطر به المؤلف على

الإشارات والتنبيهات

جموح الأسطورة ليعيد إبداعها فى بناء هندسى درامى يتميز بالإتقان والتماسك.

اشتغل المخرج محمد الضمور بنسج الرؤية التشكيلية لهذا النص نسجا عضويا مبدعا، فحتى الإضاءة الملونة الثابتة جاءت كالفواصل والدرجات بين الأبيض والأسود، هى فى جانب منها درجات النفس الإنسانية وألوانها فى صراعها ضد الشر والواقع الظالم، أوهى درجات الترتيب الاجتماعى للبشر. وقد قام المخرج بتوظيف الحركة والإضاءة وألوان الملابس المصاحبة دون ترهل جمالى مبالغ فيه، بل باقتصاد فنى بليغ.

إن جماليات هذا العرض تعد ميلادا جديدا للأفكار الكبرى فى ترجمتها التشكيلية الإبداعية الباهرة.

كذلك تألقت موسيقى نصر الزغبى بحساسيتها للموقف المسرحى، تعليقا أو مشاركة أو نقدا أو إرهاصا لحدث قادم.

تألق الممثلون تألقا بارعا اعتمادا على الموهبة فى خصوبتها وتفاعلها الحى الدافىء مع لحظتى رواية الحدث وتشخيصه، كلحظتين متقابلتين أو متوافقتين.

نحن أمام عرض مسرحى يعد نموذجا متميزا للإبداع المتوازن بين الفكر والفرجة باقتصاد فنى نادر. ■

مجدى فرج

لبنان

الطريق

قد يجمع المثقفون والفاعلون على صعيد السياسة الثقافية فى العالم العربى الراهن على حالة من الاضطراب والقلق وكذلك التحفز والتساؤل تهيمن فى جل الخطاب الثقافى العربى. ولعل توقيت عملية التصدع التى لحقت بالمنظومة الاشتراكية العالمية وما رافقها من تصاعد لوتائر الهجوم الإمبريالى والصهيونى على المنطقة العربية، يمثل أحد عوامل الخلل فى تحديد أسباب الحالة المذكورة، خاصة وأن المجتمع العربى تساقطت منظوماته الفكرية والأخلاقية والثقافية التى كانت فاعلة فى العقدين الأخيرين، وشيئا فشيئا أخذت الساحة تبدو كأنها فارغة إلا من ثقافة الهيمنة الذرائعية للنظم السياسية العربية والثقافية الظلامية لمجموعة من التنظيمات الدينية الأصولية والتيارات الفكرية الوافدة من الغرب، والمتحرك معظمها فى اتجاه مناهضة «التاريخية» والتقدم الاجتماعى المستقل نسبيا، أضف إلى ذلك المنظومة الأيديولوجية للمحور الإسرائيلى الأمريكى الجديد، وهو الانتماء إلى الشرق أوسطية بدلا من الانتماءات القومية والالتزامات السياسية القائمة على الفكر الاجتماعى. ومن خلال هذه الرؤية للمفكر د. طيب تيزينى تقدم مجلة «الطريق» اللبنانية ذات التوجه الاشتراكى مناقشة هادئة للمشروع الليبرالى العربى وعلاقته بالمنظومة الماركسية. وقد ركز الباحث اللبنانى «موريس نهرا» فى دراسته «النخب الثقافية ومسألة التغير فى الوعى وفى الواقع الاجتماعى» على أن دور المثقف والنخب الثقافية ينبع أولا من موقعهم فى عملية إنتاج المعرفة وبلورة الوعى الاجتماعى الذى يشكل عاملا حاسما فى التغيير، ثانيا من المكانة الاجتماعية المميزة التى يحتلها المثقف فى الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه، وتزداد فاعلية هذا الدور فى عصرنا الراهن مع ازدياد دور العلم والمعرفة بوجه عام فى تطور المجتمعات.

أما د. فؤاد خليل فإنه يقوم بعرض نقدى أولى لعدد من التجارب النظرية السياسية فى إطار أحزاب سياسية كالحزب الشيوعى اللبنانى والقومية الضيقة والحزب القومى السورى، فيقول: «عندما أعلن الشريف حسين سنة ١٩١٦ الثورة على السلطنة العثمانية ظهر اتجاهان مختلفان، الأول يرى فى الانفصال عن الدولة العثمانية وإقامة مشروع عربى ذى مرتكزات إسلامية سوف يؤدى إلى الاستقلال التام والإصلاح الاجتماعى، والثانى يرى أن الإصلاح يمكن أن يحدث داخل إطار السلطنة، إلا أن قانون المرحلة لا يولد إلا حركة التجزئة بكل أشكالها ومظاهرها المعقدة. خاصة وأن الانفصال كان يخدم موضوعيا القوى الاستعمارية فى المنطقة. ومع بداية القرن العشرين حدث تصادم بين بنيتين تاريخيتين، بنية أوروبية رأسمالية وأخرى عثمانية نعتها البعض بالإقطاعية أو نمط الإنتاج الآسيوى. وهذا التصادم أدى إلى تغلغل العلاقات الرأسمالية فى بعض البلدان العربية فكان

الإشارات والتنبيهات

سببًا ملهمًا لأحزاب الحركة الشيوعية، وقد أضفى هذا على البرجوازية المحلية دورًا تنويريًا متعاظمًا، وهكذا كان عليها أن تحقق الوحدة المجتمعية وتتجاوز المرحلة القومية كنتاج رأسمالى إلى نظام اشتراكى، تتحقق فى ظله الوحدة بين الشعوب العربية على قاعدة التضامن الطبقى، إلا أن الحركة الشيوعية لم تحرز نجاحًا بارزًا فى مواجهة المشكلات الاجتماعية والسياسية المطروحة ولم تحقق البرجوازية الوطنية ما أسند إليها من مهام تاريخية.

وفى خضم التحولات التى ترافقت مع تغلغل العلاقات الرأسمالية تولدت فئات برجوازية أخذت مصالحها ترتبط على نحو وثيق بمصالح الرأسمالية الأوروبية، وكانت طبيعة هذه الفئات تتسم منذ ولادتها بثلاث سمات رئيسية:

١ - الطابع الأقلى

٢ - وضع التبعية

٣ - دور الوساطة

وبذلك لم تكن مؤهلة لأن تقوم بدور تغييرى بنيوى. أى أنها لم تدمر البنى التقليدية ولم تسع لتأسيس نظام سياسى ديمقراطى، لذا عمدت إلى التعايش مع تلك البنى وارتضت صياغة نظام ائتلافى تلعب فيه القوى التقليدية دورًا بارزا ومن ثم دعمته بكل قوتها طالما يؤمن سيطرتها على الدورة الاقتصادية الوطنية ويجدد لصالحها ركائز التبعية والوساطة.

إن مطابقة آليات النظام السياسى مع مصالح الفئات البرجوازية وجمهورها الأقلى قد آل إلى الخلط الأيديولوجى فى تفسير الظواهر والتماهى النظرى بين المفاهيم، وقد نتج عن هذا قوميتان. إحداهما ضيقة سواء كانت قومية شعب بكامله أو قومية جماعة أقلية. وقد تبنت مفهوم التعدد الحضارى كجواب سياسى يبرر تميزها المزعوم. ورفضُ القوميةِ الضيقة الانتماء إلى محيطها القومى تقابله دعوتها العلنية أو المستترة للانتماء إلى محيط جغرافى وحضارى أكثر اتساعًا وشمولية كالدعوة إلى المتوسطية مثلا. وهذا فى الواقع إعلان لطلب الحماية الدائمة لكى يؤمن لها محيطها المصطنع هذا. وعند ولادة القومية فى أوروبا وبروز الدولة - الأمة على المسرح التاريخى، قام الفكر الغربى بدراسة هذه الظاهرة وتحليلها، فركز البعض من المفكرين فى نظرته للتشكل القومى على عامل الجغرافيا، وأبرز البعض الآخر عامل الثقافة المشتركة، وقدم قسمهم الثالث اللغة والتاريخ، وقد تأثر المفكرون العرب بكل هذه الآراء، خاصة الحزب القومى السورى. أما الباحث «نزيه شعبان» فى دراسته: «نحو التأسيس لحركة ثورية جديدة» يقرر: أن النضال الثورى هو نضال تطورى إصلاحى ويتجاوز حدوده الإصلاحية فقط إذا نجح فى تجاوز حدوده القومية، ولذلك عليه أن يعى موقعه فى إطار استراتيجية عالمية، غايتها تجاوز علاقة السيطرة - التبعية على صعيد العالم، إذ لا يجب الخلط بين الشكل والمحتوى فى استيعابنا لظاهرة الإمبريالية، وظاهرة التخلف لا تنبع من وحدة العالم بل من الشكل الذى أنجز رأس المال به هذه الوحدة.

والقصد أن هناك فوزا حققته أمم معينة فى هذه الحقبة التاريخية وهى الأمم التى احتضنت بزوغ وتكامل نمط الانتاج الرأسمالى المسيطر، وفرضت بالتالى على العالم أجمع أنماطا معينة من التكنولوجيا، تحمل صفة ثقافية قومية خاصة بهذه الأمم من جهة، وتحمل من جهة أخرى طابعًا رأسماليا. فالتكنولوجيا ليست بريئة من الصراع الطبقى، إنما تتطور وفق مصالح طبقية ملموسة ولا تتطور تطورًا محايدًا.

وليس أمام المجتمع التابع إلا أن يزداد تبعية وبالتالى تخلفًا لأنه «ترسمل» تحت تأثير متواصل من العامل الخارجى / الاستعمار فتميزت رأسماليته لهذا بغياب الحلقة الصناعية وتجميد العلاقات ما قبل الرأسمالية وتكييفها وتوظيفها فى الهيكل الرأسمالى المتبوع وفى هذا الضوء فإن التأسيس لحركة ثورية جديدة عليها أن تستلهم روح استراتيجية الثورة الدائمة التى طورها لينين وتروتسكى وتعلى تحقيق التجاوز الطبقى بالترافق مع التجاوز العالمى.

وفى «الأدب والفن» تقدم مجلة «الطريق» محورًا خاصًا عن القاص الاشتراكى «سعيد حورانيه» الذى ولد فى دمشق عام ١٩٢٨م وتخرج من جامعة دمشق فى الأدب العربى. ومنذ الخمسينيات يكتب القصة القصيرة والمسرحية. ومن مؤسسى «رابطة الكتاب السوريين» عام ١٩٥٢ والتى تحولت عام ١٩٥٤م إلى «رابطة الكتاب العربى» والتى قدمت تيارًا جديدًا فى الأدب العربى. خلال الستينيات عاش فترة طويلة بلبنان وسجن فترة أخرى. ثم سافر إلى الاتحاد السوفيتى للعمل وظل هناك حتى بداية السبعينيات. وتوفى فى دمشق عام ١٩٩٤م. وقد أسست مجموعاته القصصية القليلة مع رفيقه زكريا تامر لحداثة القصة السورية وهى «وفى الناس المسرة» عام ١٩٥٣، «شتاء قاس آخر» عام ١٩٦٤، «سنتان وتحترق الغابة» عام ١٩٦٤.

والمحور يضم شهادات لقصاصين من الأجيال التالية له وتتضمن هذه الشهادات اعترافا بقيمة ما قدمه «سعيد حورانية»

الإشارات والتنبيهات

ومدى تأثيره عليهم: «محمد كامل الخطيب» يقول: كان سعيد حورانية بحادثته المركزة ولغته الواضحة واندفاعات سرده قمة لا يمكن أن تجارى. أما «محمود عبدالواحد» فيقول: بقراءة سعيد حورانية بدأت أتنشق هواء البيئة وأعرف ما هي سلاسة القص وطزاجة الجملة الحوارية وعفويتها، وكيف ومن أين ينبغي للكاتب أن يستقي شخصيات وأحداث قصصه. وكذلك القاص «وليد معماري» يقول: لقد كانت قصص سعيد لا النموذج الذي يجب أن أقلده بل المؤشر المغناطيسي الذي يدل إلى المنابع الحقيقية للقصة سواء عند كتاب العالم المبدعين أو في الواقع المحيط، إن من أسرار السحر في هذه الكتابة البساطة والعمق والسخرية اللاذعة والمرارة دون اللجوء إلى لهجة تبشيرية فارغة.

أما إبراهيم صموئيل فيشهد: لقد أعادتني قصص سعيد من ضياعي كالإبن الضال في غياهب السموات إلى حضن الأرض تحت قدمي ويناعة الطبيعة حولي وأنات الأسى والانكسار. لقد أعادتني قصص سعيد للحياة. وبقصصه اختزلت الزمن والتجربة دون أن أهرب أو أحرم من الاكتواء بنارها أو التلذذ بطعمها.

أما «كتاب» الطريق فكان عن «سلامه موسى»: مفكر نهوضي تنويري راهن.

وفي راهنية فكر سلامة موسى يقول محمد دكروب: لقد طرح سلامه موسى سؤالا أساسيًا قبل أن يتكون حزب للاشتراكية في مصر أو غيرها من البلدان العربية وهو: كيف تكون الاشتراكية في بلادٍ كمصر؟ والسؤال واقعي من حيث أنه يرى العام «الاشتراكية» وكيف عليه أن يتجلى في الخاص «مصر». وهو سؤال مستقبلي من حيث أنه يطرح على جميع القائلين لاحقًا بالاشتراكية المهمة الأساسية على صعيد الفكر النظرى والممارسة العملية ضرورة البحث في الطريق الخاص إلى الاشتراكية. وأزعم أن الأجيال التالية من القيادات الاشتراكية والشيوعية لم يأخذوا هذا السؤال بجدية، بل كانت أى محاولة جديدة للبحث في هذا الطريق توصف بالهرطقة والانحراف. وأزعم أن تساؤل سلامه موسى القديم يكتسب الآن راهنية استثنائية خاصة فيما حدث من تغيرات في المجتمع الاشتراكى وتطور الرأسمالية العالمي.

وأخذ عليه «محمد دكروب» فكرة أوروبة مصر والشرق عمومًا إلى حد التبنى لكل مكونات المجتمع الأوروبى دون أن يتيح لنفسه أن يدرك غياب القاعدة الاجتماعية والاقتصادية التى لابد أن تشكل هى الأساس لتوليد تلك الأوروبة. لكن نزوعه الدائم للتغيير جعله يدرك التناقض في تكوين مجتمعات أوروبا، مجتمع متحضر ديمقراطى في الداخل واستعمارى لشعوب البلدان المتخلفة. وقد خاض كفاحًا عنيدًا منذ ثورة ١٩١٩ ضد المحتلين الإنجليز إلى أن رأى أنه يستحيل التوصل إلى نوع من الاشتراكية أو التقدم مع وجود الاستعمار الإنجليزى بمصر، لأنه كان مأخوذًا بالعلم والفكر العلمى وقع في أحادية الرؤية حتى وصل به الأمر إلى إدانة الأدب العربى جملة وتفصيلا، إلا أنه ركز على إنجازات العرب العلمية واعتبرها أساسًا من أسس النهضة الأوروبية مثل ابن رشد وابن النفيس وابن خلدون.

أما «ماهر الشريف» فقد رأى: إن راهنية سلامة موسى ترجع في نظره إلى أسلوبه المتفتح والمتحرر من أسر الأيديولوجيات المغلقة على نفسها والذى مكنه من طرح إشكاليات سابقة لعصره. إن قصة تحديث اللغة لا تزال قضية مطروحة إلى اليوم، وكذلك ظاهرة سير العالم نحو التوحد جعلت منه رائدًا متقدمًا ليس مستوى الفكر العربى فحسب وإنما على مستوى الفكر العالمى.. ولقد تفرد سلامه موسى في مقاربته نحو الاشتراكية بدمج الاشتراكية الفابية والاشتراكية العلمية. وتتأكد لنا طبيعة هذا الفكر النهضوى المصرى عندما نجد تيارًا بارزًا في الماركسية اليوم يقرر أنه بات من الملح لكى تحيا الاشتراكية بعد زلزال الاتحاد السوفيتى أن تعيد علاقتها مع الليبرالية الديمقراطية. و«حلمى اليازجى» يرى أن الحداثة عند سلامه موسى هى الحياة ذاتها في تواصل حقولها، الحقل العلمى والحقل الأخلاقى والحقل الفنى في منطق جدلى له إطاره الكلى الشامل، وقد وعى تاريخية الحداثة الغربية ونظر إليها من زاوية التحولات الاجتماعية وارتباطها بخصائص اجتماعية واقتصادية انبثقت من القدرة الصناعية وانعكست مضامينها في الفكر والمعرفة والإبداع.

لقد انطلقت حداثة سلامه موسى من أرضية الواقع المصرى باعتبارها جزءًا من أرضية عالمية خاضعة للتطور بحكم الضرورة. وبدون الوعى الحقيقى للذات القومية وحاجاتها يستحيل إيجاد الأداة الصالحة لتطبيق الوعى الاجتماعى، لقد كان سلامه موسى رافضًا للشمولية نابذًا لليقين المعرفى وكان على هذا الصعيد من دعاة مبدأ التعددية في الفكر والسياسة، ولم تكن تجربته مجرد اختبارات متقطعة بل كان يحتضنها نظام فكرى منسق ومركز يتصدى لنظام اجتماعى يجب تغييره جذريًا لإقامة مجتمع عربى حر حديث. ■

فتحى عبد الله

الحكواتي أيوب

قاهم ما يشغل المسرح السياسى قضية الصراع ضد الاستغلال الامبريالى الاستعمارى، وقد نشأ هذا النوع المسرحى وترسخت جمالياته وقواعده الفكرية والفنية مع بداية منتصف هذا القرن، بعد أن تأكدت وضعية الثورة الاشتراكية الكبرى فى روسيا، وما تلاها من ثورات وحركات التحرر الوطنى، وبعد أن استقرت كذلك أوروبا بشقيها الغربى والشرقى بعد الحرب العالمية الثانية.

والمسرح السياسى الذى بدأت قواعده تترسخ على يدى بريخت وبيكاتور هو مسرح تحريضى مباشر يستهدف مقاومة الاستغلال الامبريالى للطبقات المطحونة والشعوب الفقيرة.. وقد أسماه بريخت «الملحمى» للتفرقة الفنية والفكرية بينه وبين المسرح التقليدى (الأرسطى)، وفى سبيل تحقيق الهدف التنويرى يستخدم هذا المسرح كل الحيل الفنية بشكلها المباشر، والوسائل التوضيحية والتعليمية المباشرة والتقرير البارد المحدد على لسان الممثل دون تحقيق أى اندماج، واستخدام مشاهد درامية قصيرة بهدف التمهيد لاستمرار السياق المعرفى المطروح على خشبة المسرح.

استوى هذا النوع المسرحى واكتملت له عناصره الفنية الإبداعية عند بيترفايس حينما أضاف استخدام الشرائح التصويرية، الوثائق، الإحصائيات على أساس أن الرقم لايكذب، ويرقى لمرتبة الشعر كذلك من حيث إمكانيات التكثيف العلمى والدرامى.

وبعد بيترفايس الامتداد الشرعى المبدع للعظيم بريخت، وقد كتب مسرحيتين تحققان شروط هذا المسرح الإبداعية الأساسية، هما «أنجولا» و«ماراصاد»، كما قام الكاتب المسرحى العربى ألفريد فرج بكتابة عمل واحد داخل إطار هذا النوع المسرحى هى «النار والزيتون» وهى تناقش بالدراما والوثائق والإحصائيات والشرائح التصويرية همّ الوطن العربى الأكبر قضية فلسطين.

وهو مسرح أيديولوجى صريح، ينهض على مجموعة من الأفكار النظرية المسبقة، ومع ذلك فإن «التوليفه» الجمالية بين كل هذه العناصر قد تحقق ما يصبوا إليه فن المسرح نفسه من تحقيق المتعة والمعرفة، وقد تخيب فنكتفى فقط بمشاهدة أفكار باردة تحريضية تصل إلى حد الاستفزاز الجاهل غير المؤثر.

يقدم لنا الحكواتى روجيه عساف من إخراجه وتأليف إلياس خورى «مذكرات أيوب» ضمن فعاليات ملتقى المسرح العربى الأول، حيث يعتمد فى عرضه الفنى على إعادة رواية الحدث الدرامى على خشبة المسرح، وهو يقوم بتنقية الحدث الواقعى من كل شوائبة ويركز فقط على جوهره الساخن المتوهج المتدفق.

نلتقط أربعة نماذج لحواديت إنسانية، متعددة تمخضت عن الاجتياح الإمبريالى اليهودى لبيروت.

أول هذه النماذج «إنعام» إمرأة فى الثلاثين، غاب زوجها، غرق فى أبوظبى باحثا عن اللؤلؤ، وأثناء الغزو الإسرائيلى لبيروت يتم خطف إبنها الوحيد «على»، تنتظر عودته تسعة أشهر، ثم تنتحر.

ثانيها امرأة فى الخمسين هى لوريس، تم خطف ولديها ميشال وكاتيا، وبرغم ذلك تقوم المرأة بأداء كل طقوس الانتظار، تحتفل كل عام بعيد ميلادهما، وتأتى لهما بثياب جديدة، لكنها فى النهاية تنسحق ضمن المشهد المأساوى لشعب كامل، وتنتظر.

ثالث هذه النماذج سلمى التى تتحرك قليلاً نحو تحقيق فعالية إيجابية، فقد تم خطف زوجها، وعاشت مع ابنها رياض حتى يرحل إلى كندا مهاجرًا، تقود المظاهرات والمسيرات، تشتبك مع جهالة الواقع المفروضة عليها، حتى تعلن فى النهاية أن بيروت القديمة ماتت، وأنه لا جدوى من إنتظار اللاشىء، وهو ما يعنى فلسفيًا الفعالية الإيجابية فى العمل السياسى.

أما رابع هذه النماذج فهو أيوب نفسه الذى لا يروى مذكراته فحسب بنسقها التقليدى حيث ميلاده عشية الحرب العالمية الأولى، ومشاركته فى ثورة ٣٦ فى فلسطين، ثم مشاركته التاليه فى معركة الاستقلال عام ١٩٤٣، أو فى حرب فلسطين كمتطوع فى جيش الإنقاذ، لكنه يروى لنا فصولاً من حكاوى بيروت المدينة وهى تحتفل بالذكرى الخمسين لاستقلال لبنان، وسط دمارها وبؤسها.. وتلك هى المفارقة الدرامية المتوهجة التى أراد روجيه عساف أن يطرحها ويشغل بها عقلنا الكسول المسترخى فى زمن السلم الأعرج.

هنا تكتمل معرفتنا الإنسانية الكلية من خلال الأخبار المتفرقة المتجانسة عن العديد من الحالات الاجتماعية، إنها شذرات متفرقة حقًا، لكنها تنطوى على تجانس إخبارى وجدانى بسبب خضوعها للفعل الاجتماعى الواحد، ذلك هو النسق المعرفى الذى يغامر بطرحه علينا الفنان القدير روجيه عساف.

على أن الإشكالية الهامة التى طرحها هذا العرض هى ذلك السياق

العقلانى القائم على استخدام بعض أدوات التكنولوجيا الحديثة كوسيط إخراجى بمقاييسها العلمية الصارمة، وهو ما أفقد العرض بعض دفئه ووهجه الوجدانى، إضافة إلى التقرير البارد المحدد فى أداء الممثلين فى الأغلب الأعم، فالممثل عند روجيه عساف حامل فكرة وليس معبرًا وجدانيًا عنها.

وكما انشغل الاخراج بمساحات الضوء والظل فى بعض أجزاء المسرحية كتعبير عن جدل الحياة بشرها وخيرها، فقد أبدعت الموسيقى التى صاغها بول مطر فى التعبير المتوتر الحساس الأقرب إلى الطقس السياسى، بإيقاعات بطولة منذرة، تثير فينا على الدوام اليقظة والانتباه، إنه إبداع متميز على نحو ما صيغت موسيقى فيلم «زد». لقد قفز بول مطر فوق مساحات الميلودى من خلال مواصفات ومواصفات جديدة وخلاقة.

لقد أتى هذا الإبداع عقلانيًا رياضيًا فى هندسته الجمالية الإخراجية، بينما احتفظ لنا وجدانيًا بالحواديت المأساوية ذاتها. وتلك هى قيمته الحقيقية ■

م . ف

ليبيا

بورتريه الحجرة.. التنامى والهندسة

فى «بورترية الحجرة»، هو المعرض الشخصى الخامس للفنان «عمر جهان» بعد «السكون المشمس» - ١٩٨٣ «التحولات» ١٩٨٧، «إشارات وشواهد» - ١٩٩١ و «كهفيات الحبر والشمع» - ١٩٩٢، الذى يشكل - على وجه التحديد - بداية تحول «جهان» للعمل على الحبر والشمع كخامتين أساسيتين وما استتبعه ذلك من إعادة إكتشافه لتكويناته وأشكاله «Figures»، والتى تمتح من تراث عريق ممثلا بتصاوير الأجداد الصحراويين على جدران كهوفهم فى «تادرارات».

وإذا كان عمل «جهان» فى «كهفيات الحبر والشمع» أقرب إلى الاستناد لرصيد كبير من التراث بحيث يحيل الشكل إلى «الوّدان» أو الوعل ويحيل ملمس اللوحة إلى جدران الكهوف المُهَشّرة، غير المصقولة، هكذا فى غير عناء تأويلى إلاّ فيما يخص حقيقة الكهف وزمانيته، فإن الشكل فى «بورترية الحجرة» قد نما واكتسب سمات تشكيلية أغنى مما تحيل إليه الطرائد وعلاقات الصيد فى الصحراء، وإن لم يغبْ هذا الملمح تمامًا، بل ظل هاجسًا عند الفنان وجد طريقه كحضور طيفىٍّ خاصة فى اللوحات الصغيرة.

تؤكد الفرشاة الحرة على اعتبار المكان - الحجرة مجموعة لحظات وخبرات تم تثبيتها وذلك بالمزج بين الألوان بمعزل عن التشخيص، فالاكتفاء بالتموجات، وإظهار الفراغات التى لم تكن مرئية قبل أن يحتلها اللون تمثل الغاية عند الفنان، فى الوقت نفسه ومن داخل السياقات اللونية يبرز شبح نافذة أو إيهام بباب كعلامة استفهام فى نهاية عبارة عارية من أداة الاستفهام. السؤال حول بقاء المكان الذى ينجذب إليه الخيال مكانًا ذا أبعاد هندسية يبدو أنه سؤال ضرورى فى طريق التعامل مع لوحات «جهان» الأخيرة، بحيث تكون إجابة السؤال السابق أولى النقاط التى نتوقف عندها.

* تأويل

ليس بإمكان متابع لرسوم «بورترية الحجرة» أن يتجاهل الإشارات والعلامات التى يسوقها الفنان، العنوان - التقديم النثرى المصاحب للرسوم، فغواية العنوان الأكيدة وكلمات «جهان» التى تتناول علاقته بالمكان تسوق التصورات الذهنية للمشاهد عبر طريق لا يريد الفنان أن يخرج أو يشطح عنه التلقى، بفعل حركية اللون الجاذبة التى تملك القدرة على الإيهام والجَرْف إلى متعة يمكن الاكتفاء بها، متعة التمازج والتحقق اللونى بعيدًا عن الدلالات المحددة.

هل يمكن اعتبار القسر المتمثل فى العنوان وفى دفع الفنان للمشاهد لكى يرى تفاعلاته اللونية عبر المرور بمكان محدد، هل يمكن اعتبار ذلك الحيلة الفنية الأولى التى تحتاج إلى إيضاح وتفسير؟

أهو نوع من التوفيق بين المعلوم المحدد ممثلا بالحجرة وبين الباطن،

الإشارات والتنبيهات

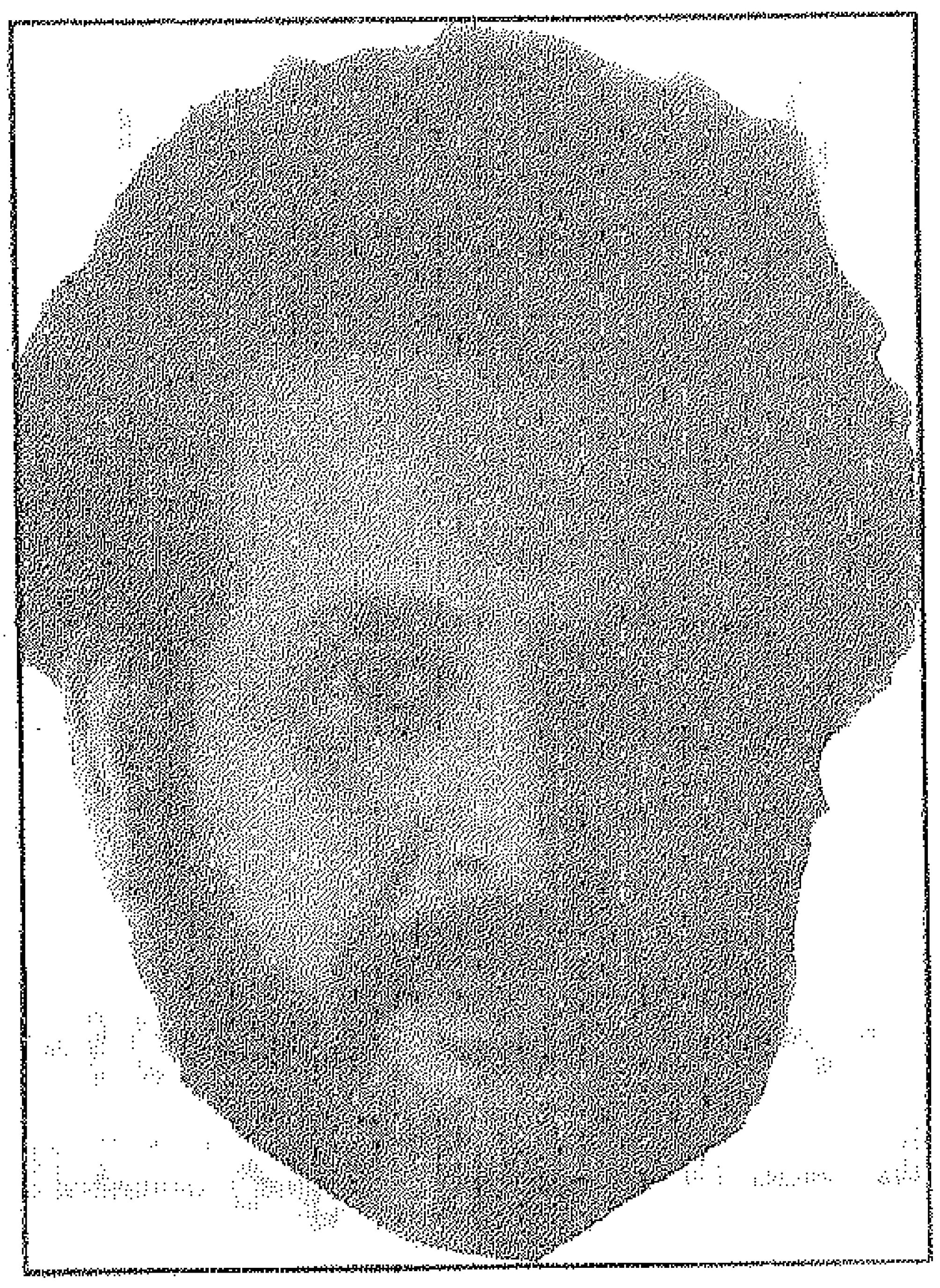
السرّى مثلا بعمل الفنان على ألوانه؟ بحيث يصبح التحديد الأولى لنافذة أو التخطيط الكروكى للباب بمثابة الإشارة المرشدة والمفتاح وسط خضم لونى متعارك دون تجشم الفنان تعرية كيفيته فى اللعب، اللعب بألوانه الذى هو عكوف عليها وفضّ لأسرارها وتشابكاتها، هل تقوم تشابكات الألوان بحياتها السّرّية المغلقة وحركيتها مقام حقيقة المكان الذى تخلص من هندسة الظاهرة بفعل انحياز الخيال إلى جانبه، بفعل ارتكازه على باطنيته التى يمكن وصفها مع «باشلار» بجماع الخبرات فى مركز يكفل لها الحماية والحفظ؟

هل يتحقق هذا الدفع باللون ليحل محل الخبرة المكانية بدون الإشارة - الإفصاح الأولى المتمثل بنافذة تحتل جانبا من اللوحة، أو التخطيط الكروكى لباب باهر يجذب النظر ويدفعه لمسار تأويلى بعينه؟

أن «جهان» فى احتراسه من التشخيص واختياره تتبع الحياة الباطنية للمكان ينجح فى الإفلات بمعالجاته اللونية إلى آفاق الحرية والتجريب، مستخرجا ومفجرًا أقصى إمكانيات الخامة، وهو هدف أساسى إذ يمكن اعتبار عمل «جهان» أولا وأخيرا عمل على اللون .

التّنامى والهندسة

يمكن القول بأن «بورترية الحجرة» يشتمل على سياقين من حيث الأساس البنائى الذى يعتمده الفنان، الأول وفيه يميل «جهان» إلى اعتبار اللوحة وحدة واحدة يتم العمل عليها بإبراز الجزئيات والتفصيلات على السطح الملداح بحيث يعمل تخطيط لنافذة فى جانب اللوحةعمل الجزئية المكتملة بما لها من حضور لونى لا يشاركها فيه جزئية أخرى على سطح اللوحة، كما تعمل اللمسة اللونية المفارقة



الفنان عمر جهان

للبقعة المحيطة بها عمل المضىء الباعث على الاندهاش كأن ثمة غاية تصورية لدى «جهان» تتمثل فى تشكيل سطح اللوحة من مجموعةسياقات لونية متداخلة لإنتاج نوع من الكونتراست - المفارقة من كسر كل لمسة فرشاة بلمسة مضادة، ناهيك عن كسر اتجاه الفرشاة أو وقف تدويمها فجأة قبل اكتمال القوس أو القطع، أو تقسيم اللوحة لمناطق أولية حدودية مأهولة بدرجات لونية متفاوتة ومتشاكسة.

أما السياق البنائى الثانى فينطلق من الجزئية أو الوحدة المصغرة كأساس لإنجاز اللوحة، إذ يعمل «جهان» على مقطعات من الورق المقوّى بمساحةالكارت بوستال «١٧ X ٢٠سم» بحيث تتكون اللوحة من عدد من هذه المقطعات، وفى هذه اللوحات نلمس جهد الفنان فى توظيف مقطعاته ليتم الاستفادة مما يمكن أن توفره من حدود إضافية للوحة، كما نلمس الاستفادة من حدود المقطعات عن طريق الإيهام بطمسها أو العمل عليها بقانون الاشتغال على اللوحات فى السياق الأول الذى تظهر خلاله رغبة الفنان فى إبراز الجزئيات داخل واحدية اللوحة بمستويات عدة، هنا فى اللوحات المجمعة، يسعى «جهان» لإنجاز وحدة ما عن طريق الجزئيات التى تمنحه حرية كبيرة فى التشكيل والتصعيد داخل إطار من الهندسة الصارمة التى تحيل إلى جواهر الأشياء وبنياتها الأولية، أوليست الخطوط المستقيمة والاستواءات تجليات للجمال المطلق؟ فالاشتغال على جماع المقطعات الفسيفسائية يسمح للفنان بالحركة على محاور ثلاثة:-

- محور الجزئية - اللوحة المصغرة: حيث يتم تركيز العناصر اللونية والإيحاءات الضوئية وتوظيفها مما يعنى توزيع مركز اللوحة بين عديد من المراكز.

- محور القطع الناقص :- إذ يعمل الفنان على دمج مجموعة من المقطعات تحت ضربات لونية سريعة وتدويمات تكسر حدودية المقطعات الواقعة فى مجالها وتخلق حدودًا جديدة توشك أن تطمس حدود المقطعات التى تبقى كخلفية باهتة، لكنها تعمل فى الوقت نفسه كبعد آخر لحركة الفرشاة.

- محور اللوحة النهائية :- ويمثله الجدل الناتج عن انضواء اللوحات المصغرة والوحدات الأكبر التى يمثل كل وحدة منها قطع ناقص فى إطار واحد هو إطار اللوحة النهائية.

فى اللوحات التى يضمها السياق الأول والتى نلمح فيها الإشارات لمفردات الحجرة يغيب الشكل «Figure»، وتعمل لمسات الفرشاة كوحدات تكوينية مع السعى لترسيخ دلالة بعينها تمت بصلة للمكان - الحجرة على العكس من ذلك فى اللوحات التى تعتمد الوحدات الصغيرةالمجمعة إذ يتضح العكوف على اللون دون شبهة من دلالة أو إحالة خارجية مع احتفاظ الشكل بصلات قوية

الإشارات والتنبيهات

مع الشكل فى المعرض السابق «كهفيات الحبر والشمع» ومع الشكل على جدران الكهوف البدائية.

مع ذلك يمكن الانتهاء إلى أن القانون البنائى الذى يعتمد عليه «جهان» فى كل من السياقين الذى يشتمل عليهما «بورتريه الحجرة» هو قانون واحد ينظم العلاقة بين الجزئيات داخل حيز اللوحة (الكل) ويأتى الاختلاف أو بروز سياقين داخل مجموعة اللوحات بسبب استخدام «جهان» للقانون ومقلوبه أى السعى لإظهار الملمح الجزئى داخل اللوحة - المسطح الواحد أو السعى لإظهار الملمح الكلى بالاستعانة بالجزئيات وتوظيفها.

* الاشتغال على الخام

تتعدد الخامات المستخدمة فى «بورترية الحجرة» من الزيت إلى الأحبار والشمع وأقلام الباستيل بالإضافة إلى كولاج من خامات تكميلية كالأسلاك والخيش والمخرّمات البلاستيكية التى اقتصر استخدامها على لوحتين فقط، يبدو سطح اللوحة وهو من الورق المقوى بتخانات متفاوتة، من الكرتون إلى الكانسون متعرضًا لعمليات من المعالجة اللونية بشكل تراكمى، بحيث يبدو السطح نسيجًا من الألوان، لا وجود لمساحة لونية خالصة مستقلة وإنما تحيلها الطبقات التحتية إلى مناخ لونى، إذ يهدف «جهان» بعمليات المعالجة اللونية إلى تغييب كل أثر للصقل أو النعومة أو الاستواء من سطح الوحة، فمن استخدام الزيت وطبقات الشمع لتخشين السطح فى مناطق محددة إلى التشويه والجرح وإحداث الفراغات والندوب إلى عزل مناطق من اللوحة عن طبقات الشمع والزيت غير المحلول لإنتاج سطح متفاوت غنى فى جزئياته، وحتى عندما يقتصر الخام فى بعض اللوحات على الأحبار والشمع نجد أن «جهان» يستخدم درجات متعددة من الأحبار المخففة لإحداث التأثير التراكمى بكيفية مغايرة، بل إنه أحيانا مايستخدم تقنية أقرب إلى تقنية تحميض الأفلام الفوتوغرافية بمعالجتها مائيًا لإنجاز تأثيرات غائمة تعطى الإحساس بوجود ذبذبات وإشعاعات صادرة من اللوحة، أما عن الشمع فقد استخدمه الفنان بتركيز وتنوع شديدين مفجرًا إمكانيات مدهشة لهذه الخامة البسيطة فمن جهة يعمل الشمع على الحد من امتلاك الحبر بدرجاته المتفاوتة لسطح اللوحة كما تعمل الدرجات الشمعية الفوسفورية كبؤر لتركيز الضوء - هاجس الفنان - وإغناء حركية الشكل خاصة عندما يقتصر العمل على الحبر والشمع. وبالنسبة لكولاج المواد الثانوية من مزق الخيش والمخرمات السلكية والبلاستيكية فقد استخدمها «جهان» استخدامًا طفيفًا ولم يبد استخدامه لها متفردًا.

* تأويل ثان - تركيز الضوء

تمثل علاقة «جهان» بالضوء القاسم المشترك فى لوحات «بورترية الحجرة» وأيضًا فى أعمال معرضه السابق «كهفيات الحبر والشمع»، يتجلى الإحساس بالضوء فى «الكهفيات» عن طريق الومضات الشمعية الفوسفورية المقابلة لعتمة الأحبار وسيولتها، ربما لم يكن الضوء مقصودًا لذاته، بقع وخطوط فوسفورية متوزعة كيفما اتفق وفى أحيان أخرى متداخلة ومتشابكة بكيفية تلغى قصديه التنوير، إلا أن الفنان سرعان ما أكتشف إمكانية الخام وأصبح توزيع البؤر الضوئية محسوبًا بدقة بحيث يتجاوز التأثير الناتج إحداث التوازن بين كثافة الحبر والرهافة التى يخلّفها الشمع، إلى إكساب اللوحة أفقها غير المفضوض الذى يعمل أساسًا على تغييب كل حرفية وجهد يبذلهما الفنان فى لوحته، وتحويلهما إلى إيماءات مطولة الشفرة وقريبة من النفس.

وعَى «جهان» - بعد ذلك - بطبيعة الضوء الذى يثبته فى لوحته مكنه من اكتشاف ماهيته والعمل على إبرازها، فهو ليس ضوء الشمس المنتشر على قطاع أفقى من اللوحة فى مقابل قطاع آخر يكتنفه الظل، وليس ذلك الضوء الرمبرانتى النابع من الطاقة الداخلية للإنسان، بل هو أقرب إلى البؤرة فى عدسة مجمعة إذ تستقطب الأشعة وتنظمها فى خطوط حارقة.

مثلث فوسفورى يمثل الحقيقة أو الجوهر، يتوسط طبقات من الألوان القاتمة والرمادية والرملية، قوس دام من الأشعة الحمراء القانية يفصل بين تداخل شكلين أو ربما ينتج عنهما، عن صراعهما كدم صارخ باقٍ، طاقة باهرة من الأبيض الممزوج بالأصفر وقد طفت رغم خفوتها على الفواصل المستقيمة بين الجزئيات المكونة للوحة، مشيرة إلى إندغام الجزئيات فى كل متعين ومجهول، ناصع رغم خفائه شأنه شأن جميع الجواهر.

أهو ضرب من الإشراق الصوفى؟

كمون الأصفر الفوسفورى فى فراغ مُعْتِم على سطح اللوحة يحيل إلى نافذة ما وسط عتمة الطبقات المتراكمة والقاتمة للألوان.

«هل استحضر الفنان ما كتب عن يوتوبيا الأمكنة وروح الأضواء، وحوّل عروق اللغة إلى أبخرة فى دمه ثم حول دمه إليها، يتساءل «جهان» فى مقدمته النثرية الكثيفة، ونحن نجيب معه ما الذى يمنح لوحة الفنان قيمتها غير انفتاحها على المطلق، غير اشتمالها على ذلك القبس الإشراقى. ■

كريم عبدالسلام

الجزائر

ذبح الشاعر

تجرى عملية ذبح الشاعر والمثقف الجزائرى «يوسف سبتى» كدليل آخر يضاف لسجل حافل بالجرائم المادية ضد العقل العربى، حتى وإن كان هذا العقل يعمل مجردًا وبعيدًا عن الفعل السياسى والمباشر.. فالشاعر المذبوح واحد من أبرز المثقفين الذين دافعوا بأصالة عن استقلالية الحقل الثقافى عن العمل السياسى، أى ضد خضوع الثقافى / للسياسى. ومن هنا تأتى غرائبية اغتياله فهو من المدافعين عن العقل والعروبة، والفهم المعتدل للإسلام كعناصر حيوية فى بناء الشخصية الثقافية المستقلة. لهذا نستطيع أن نقرأ فى هذه العملية الإجرامية بعدًا جديدًا يعكس درجة أعلى من ضيق الأفق، وذلك من خلال ما يمثله «يوسف سبتى» من نهج فكرى متزن بالنسبة للحركة الثقافية المعاصرة فى الجزائر.

فالراحل أحد مؤسسى الجمعية الثقافية المعروفة باسم «الجاحظية»، والتى تأسست عام ١٩٨٩ كجمعية ثقافية وإبداعية تقبل الحوار مع الآخر دون أن تنفيه. كما عبرت عن ذلك مجلة الجمعية «التبيين»، والتى حملت إبداعات الشاعر المذبوح، الذى كان من أبرز محرريها. زيادة على كونه نموذجًا فريدا ونادرًا للمثقف والمبدع العربى الذى يجمع بين نقيضين: العزلة/ الإيجابية. فهو يمارس الانعزال عندما يكون الأمر متعلقًا بنفوذ أو سلطة أوجاه، بينما يمارس كل إيجابيته عندما يتطلب الأمر المشاركة المجردة والنزيهة فى الفعل الثقافى.

وبالرغم من أن اغتيال الشاعر لا يعد الأول من نوعه فى الجزائر فقد سبقه كثيرون [أكثر من سبعة عشر مفكرًا، ومثقفًا، ومبدعًا وصحفيًا اغتيلوا فى أقل من عامين] بيد أن الأمر فى هذه الحالة يعكس درجة أكثر حدة من التطرف الذى صار يضيق، ويرفض أى خطاب مغاير، حتى وإن كان هذا الخطاب لا يتضمن نقدًا مباشرًا للآخر. الأمر الذى يدفع بكثيرين فى الجزائر الآن للتساؤل حول: المصير.. إلى أين؟ وبأى المفاهيم نستطيع أن نواجه المستقبل؟ أو حتى نقرأ الماضى.. فضلا عن معايشة الحاضر فى ظل طغيان نوع من الشمولية الإرهابية المصادرة لحق التعبير أو الاختلاف.

لهذا يستطيع المرء أن يتعجب حينما يقرأ للأديب الراحل «يوسف سبتى» ويتحرى رؤيته الفكرية للواقع الثقافى فى الجزائر، المتميزة بموقفه الأصيل من اللغة العربية والدين الإسلامى؛ كعناصر هوية حيوية فى بناء الشخصية الثقافية الجزائرية المعاصرة - فيتساءل عن الدوافع الإرهابية لاغتيال عقل مهم له إسهامه فى الحركة الوطنية المستنيرة! مما يدل على تطور نوعى خطير فى نهج الاغتيال المستمر والمرصود على امتداد ساحة العالم العربى فى أكثر مراحل انعطافه الحضارى دقة وخطورة، الأمر الذى يعكس النتيجة المحتومة لمنهج «تكفير الآخر»، والذى يعنى بالضرورة إلغاءه فكريا وجسديا وإن كان هذا الآخر لا يطرح نفسه خصمًا مباشرًا، مما يعبر عن ضيق الأفق والرغبة الجامحة فى تقطيع آخر سبل الحوار الوطنى والعقلانى، ومن ثم يبرز كل الوجه الفاشى لتلك القوى الظلامية والمستفيدة من فوضى وخلخلة البنية الثقافية. وبالتالى تطرح أهمية خلق جسور بين الحركات الثقافية والإبداعية العربية تبنى على أسس شعبية، وبعيدًا عن آليات العمل الرسمى للمؤسسات الثقافية الحكومية، والتى ساهمت فى تكريس عزلة وعجز المثقفين والمبدعين العرب عن بناء مؤسساتهم المستقلة والقادرة على التواصل الثقافى والحضارى؛ والمعنية بإنجاز مهام التحديث والتنوير على أسس ديمقراطية. ■

أيمن سالم

السعودية

تشكل الذات الشاعرة العاشقة فى هذا يخصك سيدتى

فى حوار مع الكاتب السعودى عبدالله الجفرى، بمجلة الدوحة العدد ٨٨/ أبريل ١٩٨٣، كان السؤال التالى :

من أنت .. ومن أين.. وماهى طبيعة أحلامك؟

فأجاب الجفرى قائلا:

- إننى أجىء من خارج الزمان لأقتحمه وأتفاعل فيه، وأنصهر وأحترق، وأغتسل، وأحاول أن أضىء!

- إننى ابن هذا الزمان.. بكل ما أختزن من أحلام!

- إن أحلامى هى وطن فى الإنسان، وإنسان للوطن.

ومن خلال :

النغم : الذى يشيع فى النفس:

رؤية للآن ... وانتظاراً للغد!!

(هذا يخصك سيدتى) نحاول التعرف على ملامح الذات الشاعرة، وأبعاد الذات العاشقة فى إبداع الأستاذ عبدالله الجفرى.

والمتصفح لهذا العمل الإبداعى يجد الذات الشاعرة واضحة جلية فى مواضع عديدة، وبخاصة تلك التى وردت تحت عنوان «حرية جراحى» فنستطيع أن نرصد معالم الذات حيث نجدها منذ اللحظة الأولى «فى اللحظة الأولى» ماثلة فى فكر المبدع الذى يحرص على تحديد المنطلق الذاتى تجاه واقع العصر وحقيقة الوجود، ويمكننا أن نلمس ذلك من خلال استخدام المبدع للضمائر بشكل لافت للنظر، فهو القائل:

فى اللحظة الأولى... قلت لكم
فى اللحظة الأخرى.. سأبوح لكم
فى اللحظة الأخيرة.. سأعترف لكم (٩) (هذا يخصك سيدتى)

فالذات هنا تحاول الإعلان عن وجودها من خلال:

القول/ البوح/ الاعتراف.

والأمر الذى يمكن ملاحظته هنا هو تدرج الذات الشاعرة من العام إلى الخاص أولا؛ فهى تبدأ بالقول وهو أمر عام، فالبوح الذى يتسم بشىء من الخصوصية، ثم تنتهى بالاعتراف الذى يمثل قمة الخصوصية. بعد ذلك نراها تتدرج ثانيا من الخاص إلى العام فى ختام القصيدة، فى تلك اللحظة التى تجىء من الخارج، والتى تعلن فيها دعوتها الجمعية ذات البنية الثنائية التقابلية التى تجمع بين «الحلم والواقع»، ومن خلال مركب فعلى متدرج متصاعد، قوامه ثلاثة أفعال هى:

نعشق / نلتصق/ نعيش.

فى اللحظة من خارج الطقس.. أنهزم بالقول:

دعونا نعشق الأحلام.. نلتصق بها حتى نتبلد!

دعونا نعيش واقع العصر.. فلابد أن نعيش !! (١١) (هذا يخصك سيدتى)

كذلك لا يغيب عنا استعمال الشاعر للغة وتظيفه لهاتوظيفاً خاصاً من خلال «الوظيفة التعبيرية» التى تهدف إلى التعبير المباشر عن موقف الفاعل تجاه ما يتكلم عليه. فالمبدع هنا حاول التعبير عن شعوره وانفعاله وذاتيته - على المستوى اللغوى - باستخدامه للضمائر استخداماً خاصاً يبدو ماثلا فى :

- العنوان حرية جراحى

- الكلمات المركزة على الموجّه كما فى قوله :

(نحن / نتعلم/ قلوبنا/ أمامى/ ندخل/ نلذنا/ نتقصّى/ بنا ... الخ)

على هذه الشاكلة تحاول الذات أن تحدد نفسها منذ أول قصيدة فى الديوان، وتتعدد المحاولات عبر التجارب الإبداعية، ولعل من أبرز هذه المحاولات، تلك التى وردت تحت عنوان «واقف كالأشجار» حيث نجح الجفرى فى تشكيل ملامح الذات الشاعرة، وتحديد أبرز معالمها، فنستطيع أن نتعرف على : دورها، ورأيها، ومسئوليتها، ومقصديتها، فهى :

الواقفة فى إطار زمنى (اليوم)، ومكانى (داخل المساحات) وهو وقوف إنسانى فعال (بتفاؤل)، وهو وقوف ديناميكى حركى (أطرق/ أمشى/ أفترش)، وهو وقوف حيوى نظراً لأن (الحركة حياة).

من هذا المنطلق تنطلق الذات نحو (الغناء للحياة فى قرارة الحزن)، فى ظل واقع مرير قوامه (الغبار المادى + الزحام على مشهيات الزيف) ومن ثم تحاول الذات تحديد مقصديتها الكامنة فى تلك المعادلة الصعبة التى يبحث عنها الجفرى ويتبناها فى إبداعه، إنها التوصل إلى (مكان الإنسان داخل الإنسان).

الإشارات والتنبيهات

يعكس ذلك كله قوله:

ها أنذا اليوم.. أقف داخل المساحات بتفاؤل!

إننى لا أقيس المساحات.. ولا المسافات..

من الأفضل أن أطرقها.. أمشيها.. أفترشها!

إلى حركتى: إنسانية... إنسانية...

تكتنف الظلال بعض جوانبها.. أحيانا!

إن الحركة حياة....

وقد أموت وأنا أمشى ...

وأنا واقف كالأشجار التى لها جذور!

اتجاهاتى: أن أغنى للحياة فى قرارة الحزن....

إن الذى يهمنى من الناس:

أن يتحدثوا عن السلوك الراقى... وأن يفعلوه!

ليتنا نحاول - إذن - فى الغبار المادى...

فى هذا الزحام على مشهيات الزيف:

أن نتوصل إلى: ومضة...

تدل على مكان الإنسان..

داخل الإنسان!! / ٥٧ (هذا يخصك سيدتى).

أما الذات العاشقة فنراها بداية تتأرجح بين القوة والانكسار، حيث نجد القوة ماثلة فى:

- الفارس الذى يُشعل الخطو نحو الفرح والتوهج.

- القادر أن يجرح الصمت

- المتمكن من فتح الذاكرة.

بينما ينعكس الانكسار متمثلا فى:

- التعثر

- التحطم

- الوحدة

- الصمت

- الغربة

تجسد لنا هذه الثنائية قصيدة «بقايا الخفق» التى يقول فيها:

تجديننى أمامك: هذا الفارس .. الفارس...

الذى يشعل خطوك نحو الفرح والتوهج!

.....

عرفت أننى مازلت القادر.. أن أجرح صمتك..

أن أحدّ من هروبك الراكض بعيدًا....

.....

أستطيع أن أفتح ذاكرتك....

عندما أدق بخفقة ذكرى على صدرك....

ويقول فيها أيضًا:

هاأنذا... أتعثر فى بقايا مصباح....

حملته - زمنًا طويلاً - للآخرين ..

أردت أن أنير دروبهم.. وأقيهم العثرات!

فحطموا مصباحى.. ودفعوا قدمى للتعثر بحطامه!

وغادرت قلبى.. وهو المكتظ بضجيج من أحببت!

أطفأت شموع خفقى.. ورحلت هناك:

إلى مدن الوحدة، والصمت، والتأمل!

/ ٧١ (هذا يخصك سيدتى)

وإثر هذا التأرجح نرى الذات العاشقة تسعى إلى الاحتماء بالآخر، المتمثل فى الموضوع (المعشوقة)، وتبدو بوادر هذا الاحتماء فى قول المبدع:

حين يملأ وجهك: رؤيتى .. تطلع الشمس

حين يسرى صوتك فى وريدى.. أتنفس

وحين تنشدين اسمى.. تطرح ثمارى ١٤٠/ (هذا يخصك سيدتى)

ويزداد شعور الذات العاشقة بالحاجة إلى الآخر، لتحقيق الطمأنينة، والأمن، ولتأكيد الاستمرارية، فيصل هذا الشعور إلى الاعتراف باستحالة العيش دون المحبوبة، وكأن الحياة لا تستقيم إلا بها. نلمس ذلك فى قول الشاعر:

وفى غيابك.. لا يكون لى حين ولا أكون

فى غيابك.. لن يكون لى عمر، ولا أنا أكون. ١٤٠/ (هذا يخصك سيدتى)

ويبلغ الاحتواء مداه من خلال إصرار الذات العاشقة عليه، وينعكس ذلك فى تلك الاستمرارية التى تعلنها الذات:

مازلت - أنت - وستبقين: نبعًا فياضًا من داخلى.

أيتها الاحتواء الكامل لطفولتى.. لوحشيتى.. لعشقى.

فاحتوينى دومًا.. حتى نسقط الأسئلة والغضب. ١٦٢/ (هذا يخصك سيدتى)

وتعكس لنا تجربة «اسمك» مياسًا يتبختر، الانصهار التام بين الذات والموضوع، حيث تصبح المحبوبة هى الحياة، وهى الوجود:

صار الزمن بدونك : وقتًا أبكم

انتثرت فيه تجاويف الصمت

صدت أنتِ حياة الخفقة....

أنت فرح الوجود فى العمر

قربك هنائى.. واسمك يتبختر مياساً!!

ومجيئى إليك.. ينشر اخضرار العشب فى أرضى

وبعدك وجعى....

ورحيلى عنك: دائمًا نحو صقيع الموت! ١٩١/ (هذا يخصك سيدتى)

هكذا كان تعلق الذات بالموضوع، ذلك التعلق الذى لا ينتهى، فلقد كان القرب هناء، والبعد إيذاء، وكان المجىء إليها حياة، والرحيل عنها موتاً وفناء.

ومن الأمور التى يمكن ملاحظتها فى تشكل الذات العاشقة أن التقابلية تلعب دورًا فى هذا التشكل، نلمس ذلك فى المحاولة التعويضية التى تقوم بها الذات العاشقة، حين حاولت الظهور بصفة ما بقصد تغطية صفة أخرى، وفى العادة تكون المبالغة فى الصفة الظاهرة واضحة بغرض الوصول بعملية التغطية إلى درجة النجاح. الغريب فى هذا المسلك التعويضى أنه سرعان ما يفشل فى ختام تجربة الجفرى «أنت المرآة»، فهو يقول فى أولها:

هاأنذا - ياسيدة العشق الطاعن فى الطعنة.

أتواجد من دونك فى كل الكون....

وأموت وأحيا... من دونك!

مازلت أغيب.. تغيبين فى المرات الأكثر..

أتوجه نحوك بكلام مفطوم:

جاء الوقت لأشعر أنى قد غادرتك أبدًا.. دون رجوع !!

وإذا به يختتم القصيدة بقوله:

كنت الواحدة المازلت:

إنسانة قلبى الصخابة بطبول الشوق!! ٦٩/ (هذا يخصك سيدتى)

كذلك تتجسد التقابلية فى تلك الثنائية التى تجمع بين الذات والموضوع حين نجد الذات العاشقة تصر على التودد والتواصل، بينما المعشوقة لاتبدى إلا التعالى والجفاء.

نلمس ذلك فى قوله:

وأتيت إلى بهائك.. لا أطيق غيابك!

فوجئت عند حدود وجهك/ الضياء...

بنظرة من عينيك.. ترسم البرود والجفاء!!

أنت لا تملكين إلا منحى: المزيد من التعب

أمضغ اللحظات: قلقًا.. عجزًا.. ومداجاة!

وأسقط - وحدى - فى مبالغة الأشياء الباردة!

أدخل فى كلماتك المسترخية حتى الملل....

أصرّ أن أجد فيها الشوق الغائب...

أن أعثر على ماتبقى من الحنين والذكرى! ٧٦/ (هذا يخصك سيدتى)

أمر آخر يمكن ملاحظته وهو خاص بوجود المرأة فى تجارب الجفرى الإبداعية، وهو وجود حاضر غائب!!

حاضر: مع المبدع فقط، لأنه يصر على هذا الوجود، وغالبًا ما يسعى إلى إثباته فى سياق الماضى.

غائب: فى حقيقة الأمر، حيث إن الواقع الفعلى يأبى هذا الوجود فى الحاضر. ■

عبد المعطى صالح

الصين

وداعــا يا خليلتى
تحفة السينما الصينية الجديدة

قا «تشين كايج» اسم كبير فى السينما الصينية الجديدة. إنه رائد التجديد، والاسم اللامع الذى يشار إليه عند الحديث عن تيار «ربيع بكين» أو أفلام ما يعرف بـ «الجيل الخامس» أى الجيل الذى تخرج من مدرسة السينما فى بكين فى أوائل الثمانينيات بعد إعادة افتتاح المدرسة.

كان كايج أول من تجرأ وقدم أفلاما تحمل نفسًا جديدا كل الجدة إلى تلك السينما العجوز التى أنهكتها التقلبات السياسية وانتهت بها إلى أن أصبحت أداة للدعاية الحزبية السياسية المباشرة والسخيفة، التى لا تجد لها جمهورًا.

أول أفلام كايج كان فيلم «الأرض الصفراء» عام ١٩٨٤ الذى أثار أصداء كبيرة عند عرضه فى مهرجان هونج كونج السينمائى، ثم انتقل للعرض على نطاق واسع فى الغرب فيما بعد، غير أنه أثار استياء السلطات الصينية التى اتهمته بالإساءة إلى صورة الصين فى عيون الأجانب.

الإشـارات والتنبـيهـات

أمـا فـيلمـه الثـانى «الاسـتـعـراض العظيم» (١٩٨٥) فـقـد كـان مـؤشـراً على التحـول الواضح فى السـينمـا الصـينيـة، باتجـاه النقـد السـيـاسى اللاذع، وعلى الأخص أن موضوعه كان يتناول القسوة الشديدة التى تشوب تدريبات جنود الجيش الأحـمـر الصـينى من الفـتـيـان خـلال استعدادتهم للاستعراض العسكرى الكبير فى مناسبة الذكرى الخامسة والثلاثين على انتصار الثورة الشيوعية فى الصين، وواجـه هذا الفـيلم ـ كـمـا واجـه سلفـه ـ المنع فى الصين بدعـوى أنه يسـخـر من الروح الجـمـاعـيـة لجنود الجيش الشعبى. وجـاء فـيلمـه الثـالث «ملك الأطفـال» (١٩٨٧) مليـئـا بالنقـد لعـصـر الثـورة الثـقـافـيـة فى الصين خـلال السـتـينيـات ونتاجًا لتجربة مـخـرجـه الشـخـصـيـة. وبعد عـرض هذا الفـيلم فى مـهـرجـان «كـان» السينمائى فى العام نفسه، سافر كانج إلى الولايات المتحدة حيث قام بالتدريس كمحاضر فى جامعة نيويورك وعاد إلى الصين عـام ١٩٩٠ لكى يـخـرج فـيلمـه الروائى الرابع «العـيش على الحـبـل» بتمويل بريطانى ألمانى.

أصدر تشين كـايج كـتـابا يروى فـيـه مذكراته الشخصية (سيرة حياته) تحت عنوان «حـيـاتى وعـصـرى كـجندى فى الجيش الأحمر» أمام أحدث أفلام «كايج» «وداعًا يا خليلتى» فهو يعتمد على رواية من تأليف الكاتبـة الصـينيـة (من هونج كونج) ليليان لى، قام كايج بإعادة كتابة شخصياتها وأحداثها بالتعاون مع المؤلفة ووصل حجمها النهائى إلى ضعف حجمها الأصلى أى حوالى ٥٠٠ صفحة.

«وداعًا يا خليلتى» عمل ملحمى كبير يسعى مـخـرجـه إلى الإحاطة بالتطورات السياسية التى شهدتها الصين على مدار أكثر من خـمـسين عـامًـا، ويتناول فـيـه العلاقـات بين الأفـراد: الصـداقـة والحب والمغامرة والفن. والإنسان عندما يواجه بأقدار أقوى من إرادته المحدودة، والفنان عندما يصطدم بالسلطة فتفرض عليه ما لا يرغب ولا يطيق، والتحـول التـراچيـدى الهـائل الذى يطرأ على المرء فـيـدفـع به دفعًا فى طريق الخيانة... خيانة النفس والصديق والحبيبة.

وسط بيـئـة فنيـة، هى بيـئـة وأجـواء أوبرا بكين الشهيرة بأزيائها المزركشة فى العـشـرينيـات والثـلاثينيـات، ثم الزحـف الأحـمـر حتى تحقق السيطرة الشـيـوعـيـة على السلطة فى أواخـر الأربعـيـنيـات، وصـولا إلى الثـورة الثـقـافـيـة بأحـداثهـا ووقـائعـهـا التـراچيدية فى السـتينيات ومـا بعدها، يدير تشين كـايج فـيلمـه بمهـارة وحنكة الأسـتـاذ الكبـيـر الذى خـبـر الدنيا بحكم تاريخه الشخصى وتجربته الثرية فى الواقـع، وتوفـرت له عـوامل السـيطرة على أدواته الفنية: التـمـثـيل وحـركـة الكـاميـرا والإضــاءة والحـركـة والصـوت والألوان والتصميم الفنى والديكور.

وعلى مـدار مـا يقرب من السـاعـات الثلاث، نتابع فى لهاث ما يجرى أمـامنا على الشـاشـة، دراما عنيـفـة حـول الفرد وهو مواجه بقوى عاتية تهزمـه وتسحقـه وتؤدى به إلى مـصـيـره النهـائى . ومـا يبقى فى الذهن والعين جدير حقًا بمحاولة سرده تفصيلا .

مدرسة الأوبرا

يبدأ الفيلم فى عـام ١٩٧٧ . رجـلان فى مـلابس ممثلى الأوبرا على مـدرجـات ملعب رياضى كبير خال فى بكين، يتعرف حارس المدرج عليهما باعتبارهما نجمى أوبرا بكين لعقود : دوان زياولو وتشـينج دبى . ثم عـودة إلى الماضى، إلى عـام ١٩٢٥ .. إلى بكين التى تشهد حـالة من الفوضى السياسية قبل أن تصبح العاصمة الرسمـيـة للدولة . صـراع العسكريين على مناطق النفـوذ، والضـعـف البـادى على حكومـة الكومنتـانج . لكن الأوبرا مـزدهرة رغم كل شىء، وهى لا تزال الفن الشعبى الذى يجذب الأرسـتـقـراطيين كـمـا يجـذب عامة الشعب .

وفى مـدرسـة بكين للأوبرا، نرى الأطفال الصـغـار فى دراسـة مـبـادئ هذا الفن . البـعض منهـم من الفـقـراء الذين يتـخـذون من الالتـحـاق بالمدرسة وسـيلة لهجر حياة الفقر والجوع والتشرد . وفى المدرسـة نتـعـرف على المعلم الكبـيـر «جوان» الذى يقوم بتدريب التلاميذ على الأداء مـسـتـخـدمًـا مـعـهم أقسى أسـاليب العـقـاب البـدنى . لا أحـد منهم يملك الشكوى أو التذمر وإلا كـان عقـابه الطرد على الفور . ومن تقاليد الأوبرا الصينية أن يتعلم التلميـذ ويحـفظ أداء دور واحد فقط يصبح عليه أن يؤديه طوال عمره .

من بين التـلامـيـذ «دوزى» ذو الطلعة الجـمـيلة الأقـرب إلى الفـتـيـات منه إلى الأولاد. الفـتى من أصـول مـتـواضـعـة بائسـة. أمـه هى إحـدى عاهرات المدينة، تخلصت منه بإرسالة إلى المدرسة بعد أن شب عن الطوق وأصـبـح على بيئة ممـا يدور حوله. يسخر منه زملاؤه عند دخوله إلى حـجـرة الدرس للمـرة الأولى بسـبب مهنة أمه، غير أن «شيتو» . هو ولد آخر شديد البأس والصرامة يتقرب إليه، يقدم له يد العون والمساعدة ويتخذه صديقًا له.

بسبب طلعته الأنثوية، يسند المعلم له دور الفـتـاة فى الأوبرا الصـينيـة الشـهـيـرة «وداعًـا ياخليلتى».. بينمـا يسند دور المحـارب الجليل الذى يدافع عن مملكتـه قبل أن تسقط إلى «شيتو» وتبدأ التدريبات على أداء الأوبرا التى تنتمى فى أحداثها زمنيًا إلى عـام ٢٠٦ قـبل الميـلاد . ومع يقينه من الهزيمة بعرض المحارب النبيل

على خليلته أن يهرب معها من أجل إنقاذ حياتها .. غير أنها ترفض وتصر على البقاء حتى النهاية المريرة . ومع اقتراب الأعداء من القصر، تقوم الخليلة باستخدام سيف الأمير فى الانتحار . هذا هو موجز موضوع الأوبرا القديمة .

وذات يوم تتلقى الفرقة دعوة لعرض «وداعًا يا خليلتى» فى قصر أحد الإقطاعيين النبلاء ويدعى «جانج» ، يتأثر الرجل كثيراً بأداء دوزى لدور الخليلة وتجذبه - بوجه خاص - الطلعة الأنثوية الفاتنة للممثل، فيدعوه إلى محل إقامته ويحاول العبث معه .. فيغادر الفتى مصدوماً.

نصل إلى عام ١٩٣٧ .. إلى زمن الغزو اليابانى للصين. ويكون كل من دوزى وشيتو قد حققا نجاحًا كبيرًا فى عروضهما بالأوبرا وأصبحا نجمين كبيرين يشار إليهما بالبنان، حتى إن الناس يفضلون مناداتهما باسميهما فى الدورين اللذين يقومان بهما فى «وداعًا ياخليلتى» .. أى «تشيلج ديى» و«دوان زياولو» . لكن هذا التألق يثير غضب مجموعات الطلاب الوطنيين الذين يرغبون فى حشد الجميع لمواجهة الغزو العسكرى اليابانى، وينظرون إلى «الأوبرا» وعروضها بازدراء.

يقع دوان فى غرام أحلى وأشهى بائعة هوى فى بكين واسمها «جوكسيان» (تقوم بالدور الممثلة جونج لى بطلة أفلام المخرج زانج ييمو) .. وتتم خطبة الاثنين رغم ما يبديه ديى من غيرة مشحونة بالغضب، فهو أيضًا واقع من ناحيته فى غرام صديقه! وفى غمرة إحساسه باليأس، يقبل دعوة من رجل ثرى يريد أن يتبناه ويتخذه أيضا «صديقا» خاصا له، ويقبل مداعباته، ثم يعود لكى يعلن لصديقه أنه لن يشاركه الغناء مرة أخرى قط .. وفى تلك اللحظة يدخل اليابانيون إلى بكين.

يقوم ديى بدور الخليلة فى أوبرا «الخليلة السكرانة» التى تدور حول علاقة إمبراطور صينى آخر بخليلته وبينما هو يغنى على المسرح، تنطفئ الأنوار فجأة ثم تعود فنجد المسرح وقد امتلأ بالمنشورات المعادية لليابانيين . وعلى الفور يحضر الجنود اليابانيون ويقومون باعتقال أفراد جمهور النظارة .. لكن ديى يستمر فى الغناء ويتلقى تحية حارة من الجمهور بل ومن الضابط اليابانى «أوكى» .

لكن يقع مالا يحمد عقباه عندما يبدى شرطى يابانى رغبته فى تجربة الثياب الزاهية التى يرتديها زياولو . فمع رفض الأخير تحقق هذه الرغبة الغريبة، يتم القبض عليه . وفى اليوم التالى يتلقى ديى دعوة من الضابط اليابانى للغناء فى مقر القوات اليابانية، وتلح عليه جوكساين (زوجة صديقه) أن يتدخل لدى الضابط اليابانى للإفراج عن زياولو، وتعده أنها فى حالة نجاحه سوف تتخلى له عن زياولو وتتركه وتعود إلى مهنتها القديمة . ويوافق هو، ويتم الإفراج عن زياولو، ولكن الأخير بدلا من الشعور بالعرفان تجاه مسعى صديقه، يثور ثورة شديدة عليه بسبب تعاونه مع اليابانيين ولجوئه إليهم. وفى غمرة إحساس «ديى» بالأسى يلجأ إلى دفن همومه فى الأفيون المخدر .

وبعد زواج جوكسيان من زياولو، تضغط هى عليه إلى أن يعدها بهجر الأوبرا . وعندما يعلم معلمه القديم جوان بذلك يطلب رؤيته مع صديقه ديى، ويقوم المعلم - كما اعتاد أن يفعل فى الماضى - بمعاقبة زياولو عقابا جسديا صارمًا على تخليه عن مهنته . تحاول الزوجة التدخل لإيقافه عن الضرب، وتكون المفاجأة أن الذى يوقفها عنوة هو زياولو نفسه لكنها تنهار وتعلن أنها حامل.

بعد ذلك بفترة قصيرة يموت المعلم جوان وتصبح مدرسة الأوبرا مهجورة .. ويلتقى زياولو وديى بتلميذ صغير حائر لا يعرف أين يذهب . ويتضح أنه الطفل الصغير نفسه الذى التقطوه من الشارع قبل سنوات، تنتهى الحرب باستسلام اليابانيين ويعم الفرح ويعود الصديقان مرة أخرى إلى الأوبرا معًا . وأثناء أحد العروض، يسخر جنود حكومة الكومنتانج الوطنية من ديى لكن صديقه زياولو لا يتدخل، وسرعان ما تعم الفوضى المسرح وتتلقى جوكسيان ركلة تؤدى إلى إجهاضها. ويتم اعتقال ديى بتهمة الخيانة بسبب غنائه أمام القوات اليابانية. يرغب زياولو بشدة فى إنقاذ صديقه، وتوافق جوكسيان شريطة أن تنتهى العلاقة بينهما إلى الأبد. ويتم توسيط بعض الكبار ومنهم السيد يوان الذى تهدده جوكسيان بكشف علاقته «الخاصة» بديى إذا تقاعس عن المساعدة. ويستسلم الرجل بالفعل ويتقدم أمام المحكمة بشهادته فيقول: إن ديى اقتيد معصوم اليدين للغناء عنوة أمام اليابانيين. ويؤيد زياولو شهادته، وتأتى المفاجأة الكبرى عندما يخذلهم ديى ويعترف بشجاعة أنه ذهب للغناء فى الثكنات العسكرية اليابانية بمحض إرادته. ويشعر أصدقاؤه بخيانته لهم، ويدركون أنه بهذا قد وقع قرار إعدامه، ورغم ذلك يتم الإفراج عنه بعد أن يصل إلى بكين ضابط كبير يرغب فى مشاهدته وهو يغنى فى الأوبرا.

ننتقل إلى عام «١٩٤٩» الآن يسيطر الشيوعيون على معظم أراضى الصين. الفوضى تعم بكين. ويعثر ديى

الإشارات والتنبيهات

على صديقه زياولو ببيع البطيخ فى السوق، ومرة أخرى يتضمان لبعضهما. ويدخل الشيوعيون إلى بكين ويصبح السيد يوان (الإقطاعى النبيل) أول المعتقلين بتهمة «الثورة المضادة».. يتم إعدامه مع مجموعة كبيرة على أيدى الشيوعيين. أما الصديقان فهما يعودان للغناء فى الأوبرا، لكن أوبرا بكين تقع الآن تحت ضغوط شديدة من جانب السلطة الجديدة من أجل تغيير المحتوى السياسى لما تقدمه بما يتفق مع التعاليم الماركسية. يعارض ديى ذلك أمام مجموعة من زملائه، وسرعان ما يتم استبداله دون سابق إنذار. ويدرك زياولو أنه أراد إنقاذ نفسه فإن عليه الاستمرار فى تقديم العرض مع الممثل البديل.

ونأتى إلى بداية الثورة الثقافية والأحداث الدرامية العنيفة التى صاحبتها فى عام ١٩٦٦، ويتم استدعاء زياولو للاستجواب أمام فصيلة للحرس الأحمر يقودها «زياوسى» الشاب الذى سبق أن ساعده زياولو وديى قديما. وأمام الضغوط الشديدة التى تمارس على زياولو بغرض الإيقاع بصديقه ديى، ينهار ويعترف بأن الأخير «شاذ جنسيا»، ويكون رد فعل ديى توجيه أقذع الشتائم إلى جوكسيان (زوجة صديقه) مشيرا إلى ماضيها. ويعلن زياولو قطعه لعلاقته معها إلى الأبد، وفى غمرة إحساسها بالمرارة الشديدة تنتحر.

تقفز القصة إلى عام ١٩٧٧ . كما بدأت داخل الملعب الرياضى الكبير حيث يرغب ديى فى تقديم أوبرا «وداعا يا خليلتى» مرة أخيرة مع زياولو!

قصة حب :

يقوم سيناريو هذا الفيلم الملحمى الهائل بصريا وفنيا، على قصة حب تجمع بين ثلاث شخصيات: رجلين وامرأة، أو اثنين من مغنيى الأوبرا وعاهرة. والحب هنا ليس حبا صافيا خالصا يسير فى اتجاه واحد، بل يمر بكثير من الانحناءات والانعراجات الحادة القاسية، التى ترتبط بوضوح بالتقلبات السياسية العنيفة فى الصين لأكثر من نصف قرن.

الحب يتحول إلى الغيرة الشديدة من جانب «ديى» وإلى الرغبة فى الامتلاك لدى جوكسيان، بينما يقف زياولو حائرا بين الاثنين. هذه الحيرة المشفوعة بقدر كبير من التردد بين الزوجة والصديق، بين الحب دون ممارسة الحب، والارتباط القوى بحب الأوبرا والإخلاص لرفقة المسرح من ناحية، والرغبة فى تحقيق «النجاة» على المستوى الشخصى اجتماعيا، هى أساس التمزق لدى زياولو، وهذه التناقضات هى التى تنتهى به إلى فقدان زوجته وخيانة صديقه.

أما عند «ديى» فمصدر التعقيدات يأتى من كونه المحب الذى تختلط لديه الحياة بالواقع، والمسرح بالدنيا، والصداقة بالحب (على المستويين النفسى والجسدى) ولكنه أمام عجزه الدائم عن التوفيق بين هذه الثنائيات، ينتهى إلى الشعور بالوحدة الشديدة، ويصبح غريمه الأول ممثلا فى «جوكسيان» التى تمثل الوجه الآخر له، بشقائه وتعاسته ورغبته فى العثور على الأمان فى الحب والتطهر من السمعة الملوثة فى المجتمع.

وعلى حين يختار كايج خلفية تاريخية بارزة لفيلمه الملحمى الطويل، إلا أنه يتلاعب بالدقة التاريخية كما يحلو له، فلسنا هنا أمام فيلم من تلك التى تنشد الواقعية، بل أمام رؤية تستخدم التاريخ كإطار عام وتسخره لخدمة تعقيدات العلاقة بين الأشخاص الذين يلعبون الأدوار الرئيسية فى الفيلم، على نحو يبدو مجردا فى كثير من الأحيان. فهذه العلاقات الوجودية التى نفحصها فى سياق الفيلم، من الممكن لها أن توجد على أرضية أحداث أخرى مختلفة كثيرا، غير أن تشين كايج أرادها تكثيفا ذاتيا للمأزق الصينى على مدى أكثر من خمسة عقود.

هناك جرأة كبيرة فى طرق موضوع الوطنية، فالفيلم الذى يحيط شخصية «ديى» بهالة خاصة، يجعله يواجه محاكميه فى عصرين مختلفين: من الوطنيين إلى الشيوعيين بالشجاعة نفسها رافضا الانصياع للضغوط والرضوخ للإهانة.

وكأن الفيلم يدين بوضوح الأيديولوجيات الشمولية (القومية والشيوعية معا) وينتصر الفرد بقوته وضعفه ويحيى شجاعته فى الاختيار. ولا يجب أن يغيب عن أذهاننا أن الفرد هنا ليس أى فرد، بل هو الفنان (أو فنان الأوبرا تحديدا. أرقى الفنون وأكثرها حساسية) وإن كان تعلم فن الغناء الأوبرالى يتم بأشكال أقرب إلى السخرة.. القمع البدنى والتعذيب المعنوى الشديد!

غير أن تمجيد الفيلم لقدرة الفنان الفرد على مواجهة السلطة وتحديها فى كل العصور، لا يعنى تأكيد قدرته على الانتصار عليها، بل هناك تأكيد واضح على قدرة السلطة الغاشمة المسلحة بالأيديولوجيا على قمع الفنان وتصفيته بعد تلويث سمعته وتفريق شمل جماعته الصغيرة، إذا فشلت فى جعله يستسلم لمتطلباتها.

هناك سخرية واضحة من قدرية الاعتقال والإفراج، فنحن نلاحظ مثلا كيف أن اعتقال «ديى» ومحاكمته على أيدى الوطنيين تم بتهمة قبوله دعوة من ضابط يابانى للغناء وسط الجنود اليابانيين، ثم تم إطلاق سراحه لسبب

مشابه هو قبول دعوة أخرى من ضابط (وطنى) لحفل آخر يتم وسط الجنود!

ثم هناك فى الوقت نفسه جرأة فى تصوير كيف أن المحتلين اليابانيين ربما كانوا أكثر حساسية فى التعامل مع فن الأوبرا من الصينيين، الأمر الذى يتم تصويره للمرة الأولى فى السينما الصينية، غير أن نهاية الفيلم تحمل نوعا من التأكيد على العلاقة الوثيقة للفنان بالفن، وأنه يستطيع فى كل الظروف أن يأمل فى استمراره فى الإبداع. لكن ألا يعنى العنوان - عنوان الأوبرا داخل الفيلم وعنوان الفيلم أى «وداعا يا خليلتى» - أن تشين كايج يرغب فى توديع الصين القديمة .. صين القمع والخوف والشمولية السياسية .. وداعا غير حار ودون التحار؟!

هذا الفيلم الكبير فى مشاهده وأداء أبطاله وديكوراته الهائلة، يتجاوز كثيراً عملا آخر مشهوراً عن الصين أى «الإمبراطور الأخير» لبرتولوتشى. هذه شهادة فنان صينى على قطعة بارزة من التاريخ الحديث لوطنه. وهى شهادة صادقة مفعمة بالحب والأمل.. رفضها البعض أم قبلها، ستظل شهادة غير مسبوقة فى تاريخ السينما الصينية. والرفض الذى يلاقيه هذا الفيلم اليوم من جانب السلطات الصينية، هو دلالة على القوة التى يتمتع بها الفيلم فى تشريحه الميكروسكوبى الدقيق لخلايا المجتمع الصينى العجوز ولعلاقة الفرد بالسلطة فيه .. فى الماضى كما فى الحاضر. ولهذا لسنا مندهشين من مصادرة الفيلم ومنعه، حتى ولو قيل إن السبب هو طرقه لموضوع «الشذوذ الجنسى». فليس هذا فيلمًا عن الشذوذ الجنسى، بل ولا يوجد فيه مشهد واحد جنسى، والعلاقة بين الصديقين فيه لا تتخذ أبدًا أبعادا جسدية.

هناك فقط تعبير عن الحب بين رجلين.. فى إطار وضع خاص/ عام يمتزج فيه الظرف الشخصى والظرف العام، وتصطدم فى إطاره ثنائيات من نوع: حب الفن والرغبة فى التعبير والإبداع بعيدًا عن القيود فى مواجهة قمع يصادر هذه الرغبة فى كل العصور، الأطفال فى مواجهة الكبار والناس فى مواجهة السلطة، والذكر فى مواجهةالأنثى، أو بالأحرى الذكر فرضت عليه الأنوثة فرضًا. ولعل القيم الرمزية للحب هنا تكمن فى كونه الضمان لاستمرار الفن.. والحرية.

هناك مشاهد كبيرة مبهرة فى هذا الفيلم للغزو اليابانى، للثورة الثقافية، لعروض الأوبرا، وهناك تكثيف بليغ وموجز لضراوة الضغوط السياسية عندما تودى بالفرد - إذا كان هشا من الداخل منذ البداية - إلى الخيانة: خيانة الصديق والزوجة والوشاية بهما ثم خيانة النفس وخسارتها إلى الأبد. لكن عظمة «وداعًا ياخليلتى» كونه لا يتوقف عند حدود الخيانة بل يستخدمها لتكثيف الإخلاص للذات وللفن وللحب فى الشخصية النقيضة.

«وداعًا يا خليلتى».. فسوف تعبر أفلام كثيرة بحر الصين قبل أن نرى تحفة أخرى من الطراز نفسه ■

أمير العمرى

إيطاليا

مائة عام من السينما

ق يوم أن اخترعت السينما بواسطة الأخوة لومير (lumiere) منذ مائة عام، وقد تأسست السينما وقامت على عدة اتجاهات. فقد تمتع الناس أولا بالسينما الصامتة، أى اعتمدوا فى فهم مضمون الفيلم على الحركة فقط، ثم جاءت بعد ذلك المؤثرات الصوتية الخاصة ذات التقنية المتطورة المعقدة.

هناك سؤال يطرح نفسه الآن بشدة وهو، ما هو مستقبل السينما؟ يقال إن السينما سوف تنتهى بنهاية هذا القرن، تنتهى وتدفن بانتصار التليفزيون وانتشار الأطباق الهوائية (الدش). إنه قرن واحد فقط، ولكن كل فرد يعرف فى عصرنا الحديث، أن قرنًا واحدًا يبدو مثل ألف عام أو أكثر، وقد تطول المدة عن ذلك. وإن القرن الثلاثين (الألف الثالثة الميلادية) على الأبواب. لذلك كان لزامًا علينا أن ندفن كل شىء قديم. إن فعلنا ذلك، نكون قد أنجزنا إنجازًا عظيمًا. أليس كذلك؟ وإنه لمن المستطاع أن نصبح أكثر وضوحًا ثانيًا، ونشعر كما لو أننا نولد من جديد، ولكن هذه المرة، سوف نكون أكثر قوة، هذا قول، وهناك

الإشارات والتنبيهات

ULISSE2000

قول آخر بأن ذلك لن يكون عظيمًا بل على العكس من ذلك، قد يكون شيئًا غبيا.

لو أنك تمشى فى الزحام على طول الشارع، وحيدا، حيث تنساب وتتسابق الدراجات البخارية مثل البرق وتزمجر مثل الرعد هنا نتذكر اسمًا له وقع جميل فى نفوسنا وهو (بوليفار دى كابوسين) وإذا تركت الأوبرا خلفك عند رقم ١٤ ومررت ببنك متوسط الحجم اسمه (برد) ويوجد كذلك مطعم متوسط الحجم اسمه (حدائق المتاحف) والأكثر أهمية من كل ذلك فندق ضخم واسع - أبيض الطلاء - يسمى (سكريب) [الشارع الراقى فى حقيقة الأمر سكريب يوجد فى الزاوية] أما على الجانب الآخر يوجد شارعٌ خاص اسمه (إدوارد السابع) وهو يؤدى إلى ميدان صغير - يسمى (الجوهرة الحقيقية) - والذى يقع به المسرح الذى يحمل نفس الاسم، وقد كان يملكه يومًا ما (ساشا جيترى).

وعند رقم ١٤ فى ذلك الشارع الباريسى بوليفار، كانت هناك - أنشودة، أو أغنية معروفة تفيد الغرض والهدف، مستمدة خيالية - اسمها (الجراند كافيه) وفى ذلك المكان فى بدروم (الجراند كافيه) كانت هناك غرفة تعرف باسم (الصالون الهندى).

فى ذلك البدروم فى أمسية يوم ٢٨ ديسمبر عام ١٨٩٥ بعد الكريسماس بثلاثة أيام فقط، حدث أن ولدت سينما توغراف الأخوة لوميير.

وقد مر قرن من الزمان على ذلك، والسؤال الآن: هل تحتضر السينما؟ يوجد أيضا بذلك المكان - (الجراند كافيه) - بنك كبير وبه طابقان أعلاه، ونصب تذكارى للاحتفال بالذكرى الخمسين للمخترعين الأول - وكان هناك عديد من البارزين - مثل (رينوود) (مارى)، (ديميلى)، (لوميير) وأول رجل استعراض الشاعر العظيم (جورج ميليه) أما الطابق الآخر فقد أقيم به أول عرض جماهيرى للسينما المتحركة بمساعدة جهاز السينما توغراف المخترع باسم الأخوة (لوميير) [ولقد وصف بدقة علمية كبيرة].

وكل ما يوجد الآن هما الطابقان، كالصالون الهندى الذى أصبح جزءًا من البنك. سيبقى ذلك رمزًا ليذكرنا أن المال دائمًا يستطيع أن يصنع السينما أو يدمرها.

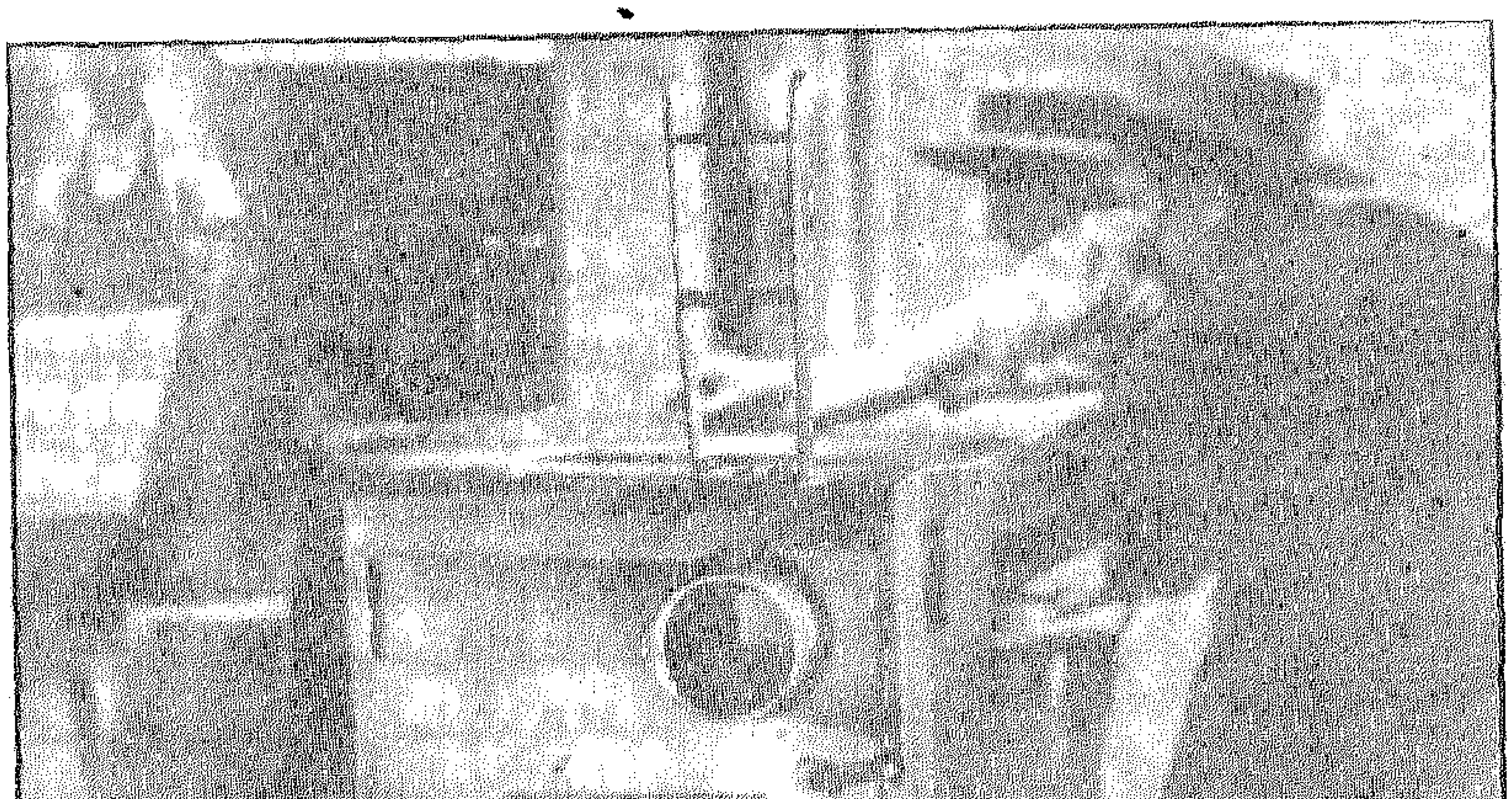
مرة أخرى نقول مائة عام فقط وقد تقدمنا، أو إن صح التعبير تحولنا من القديم إلى الحديث، أى إلى عجائب العلم التى ابتكرها الإنسان، وقد كان شيئًا عظيمًا ومدهشًا أن نحلم على قمة (برج إيفل) الذى يطاول سماء باريس وذلك قبل نشوء السينما بست سنوات.

إن هذا التقدم يقودنا إلى مالا نهاية - وعن التعبير عن ذلك - يقال إن هذا التحول من السينما إلى التليفزيون بالإضافة إلى ما حدث فى ثورة المعلومات، قد تم بواسطة الأجيال التى تملك كل شىء.

إن أول فيلم قصير كان وصول قطار إلى محطة صغيرة فى (سيوتيت) بالقرب من (طولون). وقد كان يتمثل بطريقة ميكانيكية، وقد وضح ذلك مدى ما ستكون عليه السينما فى القرن المقبل، وأيضا مدى تأثير ذلك على حياتنا.

وقد كان الاعتماد على الجهازين الأولين، اللذين صُمّما ليخلقا الحركة: أحدهما ذاتي الحركة - القطار - والآخر مرئى الحركة - السينما - ولكن كلاهما كان شيئا واقعيا.

وفى الحقيقة إن الفضل يرجع إلى القطار و (الاختراعات اللاحقة) وكذلك



جهاز لوميير المعروف بالسينما توغراف

الإشارات والتنبيهات

إلى السينما التى مكنت الإنسان أن ينجح فى (إخضاع) الواقع.

والآن بعد مرور مائة عام، نحن نحلم بواقع سيئ واصطناعى وهو عقيم تماما كذلك.

ونحن مازلنا حتى الآن لم ندرك حجم القفزة التى صنعناها، أو بالأحرى إلى أى هوة سحيقة قد هبطنا.

إنه قد يكون من الممتع تمامًا، ومن المدهش فى الحقيقة، ولكنه بالتأكيد هوة سحيقة.

ولقد أعطتنا السينما وجوها متعددة نتطلع إليها ونحبها (ولم لا ؟) بدءًا من عشرينيات هذا القرن مع رودلف فالنتينو، (جيريتا جاربو)، (دوجلاس فيرباتكس)، (شارلى شابلن)، (مارى بيكفورد) وكل الآخرين طوال تلك الفترة وخلال الأعوام التالية مثل (مارلين ديتريش)، (كلارك جيبل)، (جارى كوبر)، (جان جابان)، (مارين مونرو)، (جميس ستيوارت) و(مارلون براندو).

إنهم لم يكونوا فقط نجومًا ولكنهم كانوا ظاهرة مجسمة خلقت بواسطة صناعة السينما، ولقد كانوا رموزًا للإنسانية فى القرن العشرين. تلك الإنسانية التى كانت حائرة، ولكنها سعيدة. ولقد مثلوا الضعف والمخاوف والاندفاعات لكل البشر، وعن طريقهم عرفت الموضة، فخلقوا وهمًا واسع الانتشار. ولم يحدث مثل هذا أبدًا فى أى من القرون السابقة. ولقد ترك هؤلاء علامات مميزة أثرت فى العالم ولايزال أثرها موجودًا حتى الآن .

فمهما كانت الأفكار والمعتقدات، فإنها تترك كثيراً من التأثير تدريجيا ومن خلال عملية الامتصاص - [لا أعلم كيف أذكرها] - أصبحت السينما دم الحياة فى

شارلى شابلن

همفرى بوجورت

الكوميديا للخروج من أجواء الحرب العالمية الثانية

كل الفنون بداية من الأدب وحتى الرسم والمسرح والموسيقى فى القرن العشرين، ولقد تم ذلك بالفعل - وحيث وجدت الأفلام، يوجد التوافق، وبوجه عام يكون (خالص الثمن) أى بأجر، أجر على ما يتم استعارته - ولكن إلى أى مدى كان ذلك التأثير الذى جد وأثرى الكثير؟ وإلى أى مدى يشترك النجوم فى التجربة والخبرة؟ وفى بناء السيناريو وأداء الحركات التى تؤثر فى صناعة وحركة السينما؟

وقد كانت هناك بالأمس القريب أسماء أمثال جريفيث (إيزنشتاين)، (مورناو)، (لانج)، (ويلز)، (فورد)، (كلير) و (هيتشكوك) كانوا مجهولين، واليوم هم قلب ثقافتنا، ولهم نجاحات كثيرة، كما يوجد آخرون ناجحون أمثال: (روسيلليني)، (جودار)، (أنطونيوني)، (فلندرز)، (برجمان)، (فيلليني) و (تاركوفسكى) هؤلاء هم القرن العشرون، ربما يوجد كثيرون مثل (بيكاسو)، (بيرانديللو)، (رايت). لقد مر كل شىء عبر السينما منذ أن كانت (صامتة) فى بعض الأعمال مثل (مولد أمة)، (الطمع) و (ساعة الصفر) و(نوسفيراتو)، حتى أصبحت السينما المتحركة (ناطقة) و(أصبح كل شىء له صوت مع الحركة) والأعمال الضخمة أكثر مما تعد أو تذكر وحتى الوصول إلى الفيلم الملون هنا يجب أن نذكر أنطونيونى، تاركوفسكى، نذكرهم مرة أخرى، وكذلك لا ننسى كوبريك وفيلمه (بارى ليندون). ولايوجد فنان فى القرن العشرين إلا وقد شعر بتأثير الاختراعات أو على الأقل قيمتها ونفعها، وفى مدى وصول الهدف من العمل على الشاشة الفضية، خاصة الشاشة الكبيرة (٧٠ مللى، ٣٥ مللى) فى المسرح المظلم، والمسرح هو أفضل وسائل التسلية.

الإشارات والتنبيهات

واليوم السينما مليئة بالتناقضات مثلما يحدث فى هذا القرن، وقد تركت آثارها واضحة، ولقد أصبح ذلك الآن أشبه بالوباء، فقد تخلى الناس وامتنعوا عن السينما.

أما النغمة السائدة بأن هناك ميولا وصراعات تضع عيوبها على المجتمع ـ فهو قول خاطئ ـ وبالتالى سوف يكون له تأثيره السيئ على السينما. إن نوعية الأفلام المليئة بالرعب، ومئات الوجوه المختلفة، تؤثر على كل الأنواع (فيلم واحد فقط يستثنى من أفلام الرعب، إنه خيال علمى ناجح وهو «E.T»، وكذلك فيلم «العودة إلى المستقبل»، ناهيك عن ذكر «٢٠٠١ أوديسا الفضاء» وتراكم أعراض الرعب فى كل صورها).

وتسمح السينما لنفسها أن تكون يدها مخضبة بالدماء، مثل الخائن، هكذا يقال.. دعنى أعطك مثالا واحدًا لهذه المعالجة المزدوجة: (قائمة شندلر) و(الحديقة الجوراسية) وكلاهما من إخراج ستيفن سبلبرج.

إنهما كما لو كانا يمثلان إحساسًا بتأنيب الضمير/ الذنب (وليسا كما يتوقعه منهما التاريخ) ويحتاج للهروب (إلى ما قبل التاريخ وعهد الأساطير، عندما بدأ العالم وكانت الجنة الأرضية مازالت موجودة). إن الإحساس بالذنب يجعل المخرج يقترب من الأحداث العصبية وأن يهجر نفسه إلى الصورة التى تتحرك بواسطة الكومبيوتر، ومتعها المضطربة وبينما يقترب القرن الأول من عمر السينما على الانتهاء، فإن صانع الأفلام الذى نال التكريم ـ الأوسكار ـ ستيفن سبلبرج (يبلغ من العمر ٤٥ عامًا) يناقض نفسه بشدة.

فما هى الرابطة بين معاناة اليهود، الذين كانوا يرسلون إلى المذبح، والعالم المجنون المتقلب المزاج الذى يعيد الديناصورات إلى الحياة؟ وما هى العلاقة بين الحدث التاريخى المحفور فى ضمير كل الشعوب العادلة التفكير، وبين قطعة من التكنولوجيا المتقدمة والطفولة؟ والذى أخرج بمهارة فائقة (هذه الديناصورات الضخمة الحجم التى ظهرت مقنعة بحق) ولكن مع قصة غبية السطور؟

لا توجد أى علاقة أو تواصل ما هناك، ولكنهما صنعا على يد المخرج الأمريكى نفسه فقط.

المواطن كين

ولقد تم التصريح بعرض الفيلمين فى آن واحد، أحدهما بالأبيض والأسود ـ قائمة شندلر ـ ويمثل (إرهاصات ثقافية، ذكريات أليمة، تعذيب وحشى، ثورة منظمة ضد الظلم) والآخر ـ الحديقة الجوراسية ـ بألوانه الزاهية الصناعية، والذى يغوص فى عالم الأطفال والتليفزيون (قصة خيالية أعيد بناؤها مع شىء من السادية، كما فى أى فيلم من أفلام الرعب ـ الرعب المزيف ضد الرعب من الماضى).

هذا الولد الأمريكى الذى لا يمكن سبر أغواره ـ ستيفن سبلبرج (المترجم) ـ هذا الصانع الماهر للأفلام، الذى لا يمكن الوصول إليه/ مضاهاته، يمنع بيد ويبارك باليد الأخرى.

متحف الأفلام، للسينماتيك فى «قصر شايو» بفرنسا تسوده دمى كبيرة سوداء، لها رءوس كبيرة حمراء اللون، وأيدٍ وأقدام حمراء: إنه المخلوق الغريب الذى أتى من القمر، الذى صنعه جورج ميليه من أجل التصوير فى عام ١٩٠٢ فى فيلمه العظيم (رحلة إلى القمر)، وكذلك معلق على سلك قريب مخلوق كبير الرأس كثيف الشعر (رجل الجليد الخرافى الذى سبب للأطفال كثيرًا من الكوابيس) والذى معه تقدمت السينما بنجاح فى غزو القطب الشمالى بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ.

أين نضع ديناصورات سبلبرج التى تتحرك بالريموت إلكترونيًا، وكيف نعرضها؟

لا مكانة لتلك المخلوقات فى متحف باريس للأفلام، الذى هو فى الحقيقة متواضع جدًا. إنهم سيدورون فى متحف ما بعد السينما، الذى يمكن فقط أن يوضع فى ديزنى لاند.

ولكننا سنجد اعتراضات كثيرة وخطيرة، نقابلها مع بداية القرن الثانى للسينما، وبداية الألف الثالثة. ■

فرناندو دى جياماتيو*

ترجمة: **على نبوى عبدالعزيز**

الهوامش :

* فرناندو دى جياماتيو ناقد سينمائى إيطالى وقد نشرت هذه المقالة فى مجلة أرليس ٢٠٠٠ الشهرية الإيطالية عدد نوفمبر ٩٤ وقد صدر له من قبل كتاب (حياة المخرجين ونجوم الأفلام الإيطالية).

أمريكا

الطبيب الفاضل

نيل سيمون كاتب مسرحى أمريكى ولد فى نيويورك عام ١٩٢٧. وتدور كوميدياته عن حياة وقيم الطبقة الأمريكية المتوسطة مما جعله من أنجح كتاب المسرح التجارى فى القرن العشرين. تخرج فى مدرسة ديويت كلينتون العليا فى عام ١٩٤٣، ودرس الهندسة فى جامعة نيويورك ثم خدم فى القوات الجوية الاحتياطية بالجيش.

بدأ مسيرة حياته الأدبية بكتابة اسكتشات كوميدية للبرامج الإذاعية والتليفزيونية. وكانت أول مسرحياته الكوميدية الطويلة «تعال اعزف على النفير» وهى تدور عن شاب ترك والديه فى برونكس وذهب إلى مانهاتن ليقيم فى شقة أخيه الأعزب حيث قابلته بدايات مضللة وخيارات هابطة ساقطة. وقد لاقت نجاحا كبيراً حين عرضت فى برودواى عام ١٩٦١. وعندما قدمتها أربعة مسارح فى برودواى فى وقت واحد أصبح **سيمون** أكثر كتاب المسرح نجاحا فى الستينيات.

وفى العشرين عاما التالية كانت أعمال **سيمون** تعرض فى برودواى بمعدل مسرحية واحدة كل عام تقريباً. وقد بلغت عدد عروض مسرحيته «حافى القدمين فى الحديقة» ١٥٣٢ ليلة منذ أن افتتحت فى أكتوبر عام ١٩٦٣. وهى كوميديا تدور عن بناء عش الزوجية بعد شهر العسل.

ومن أحسن أعماله المعروفه «جناح بلازا» (١٩٦٨) وهى ثلاث مسرحيات كوميدية من ذات الفصل الواحد يربط بينها مكان واحد هو جناح فى فندق بلازا بنيويورك. وتلاها فى العام نفسه مسرحيته الموسيقية «وعود» التى عرضت لأكثر من ألف ليلة. ومع ذلك فإن **سيمون** حين ابتعد عن الكوميديا الهزلية بمسرحيته «سيدة كعكة الزنجبيل» (١٩٧٠) فإنها أتت بعكس النتائج المرجوة. وهى تصور محاولات مغنية ملهى ليلى لتتغلب على إدمانها للخمور. وجاءت استجابة الجماهير سلبية حتى إن مسرح بوسطون كاد يغلق أبوابه الأمر الذى ليس له سابقة فى مسيرة **نيل سيمون** الذى كان يلاقى نجاحا تلو نجاح.

وقد أصاب **سيمون** نجاحا أفضل بكوميديته الموسيقية «سجين الشارع الثانى» (١٩٧١) وفيها هجاء مقذع وسخرية لاذعة من حياة المدن. وحقق **سيمون** نجاحا آخر بمسرحية «فتية الإشراق» (١٩٧٢) التى تصور اجتماع شمل اثنين من الزملاء الشركاء فى مسرحيات الفودفيل واتحادهما من جديد بما صاحب ذلك من حلاوة ممزوجة بالمرارة بعد قطيعة دامت بينهما طوال اثنى عشر عاما.

وأعد **سيمون** عددا من قصص **أنطون تشيكوف** حيث صاغها فى قالب مسرحى بعنوان «الطبيب الفاضل» وهى كوميديا بمصاحبة الموسيقى مكونة من عدة مشاهد فيها إجلال وولاء **لتشيكوف** الكاتب المسرحى الطبيب الجدير بالحب، بجانب قيام **سيمون** بمسرحة العالم الهزلى لأستاذ القصة القصيرة الروسية.

وإذا كانت هذه الكوميديا لم تلق نجاحا يذكر حين عرضت فى أمريكا عام ١٩٧٣ إلا أنها تحولت فى يد المخرج الفنان الخبير المحنك المرهف الحس الدكتور **والتر إيسلينك** إلى عمل ناجح مكتسح ظفر بالتقدير والإعجاب حين قدمت فرقة مسرح الجامعة الأمريكية هذه الكوميديا حديثا باللغة الإنجليزية على مسرح والاس. وسأكتفى بتناول بعض المشاهد بشىء من التفصيل فقد استمتعت بها أيما استمتاع، هذا بجانب أن فيها الكفاية لمزيد من التعرف على الكاتب المسرحى **نيل سيمون**.

الكاتب

فى هذا المشهد الأول ينهض الراوى من خلف مكتبه ويستهل حديثه قائلا: «حسن جدا إنكم لا تقلقوننى ولاتسببون لى إزعاجا.. أحب أن أتحدث أكثر مما أعمل، ومع ذلك هأنذا على مر الأيام تلح علىّ فكرة واحدة.. يجب أن أكتب، يجب أن أكتب.. وهذه هى حجرة مكتبى التى أكتب فيها قصصى. وقد بنيتها فى الواقع بنفسى... قطعت الأشجار وجعلت منها أخشابا.. وصنعت منها مجموعة مختلطة بلا نظام.. أقوم بالكتابة هنا فى هذا الجانب من الحجرة لأن السقف يرشح فوق مكتبى مباشرة.. لقد نقلت المكتب بيد أنه يغطى حفرة تركتها فى الأرضية... والأرضية بنيت فوق جانب من التل ولذا فالحجرة على أهبة الاستعداد لتنزلق نحو السفح تحت وطأة الأمطار الغزيرة.. كثيرا ما قضيت معظم يومى وأنا أقف فى هذا الكوخ وأمضى مارا بجيرانى المتواجدين فى الطرق... ومازلت سعيداً هنا... رغم أننى لا أجد زائرين مناسبين لى.. إن الناس ينزعون

إلى الحذر من الكتاب ويبتعدون عنهم... إنهم يزعمون أننا نهيم فى أودية الفكر، وهذا غير حقيقى... وحتى أمى العزيزة المحبوبة لا تود أن تزعجنى ولذا تجىء إلى هنا على أطراف أصابعها وتترك لى طعامى خارج الباب... ولم أذق وجبة ساخنة منذ سنوات... غير أننى أنجزت هنا قدرا جيدا من الكتابة... ربما بلغ حدا وفيرا... إننى أطل من النافذة إلى الخارج وأتمعن فى الحياة التى تمضى بى فى سرعة مسعورة. ولهذا أسأل نفسى.. أية قوة تلك التى تجبرنى على أن أكتب على هذا النحو المتواصل، يوما إثر يوم، صفحة إثر صفحة، قصة إثر قصة... والإجابة بسيطة تماما... ليس لى أن أختار.. إننى كاتب... أحيانا أظن أننى قد أكون مجنونا... أوه، إننى غير موذ على الإطلاق... ولكننى أفسح المجال لنوبات أهيم فيها فى أودية الخيال... إننى منهك فى أحاديث لا أسمع منها شيئا وإنما أرى فقط حركات الشفاه الصامتة وأجيب «نعم، نعم، بلا ريب» الخالية من المعنى، وأفكر طوال الوقت: «هذا الإنسان سيشكل شخصية مدهشة فى قصة». وحينما أكتب أظل مستمتعا بها. وأنا مولع بقراءة بروفات الطباعة، ولكن حالما تظهر مطبوعة لا يمكننى قبولها. وأرى أنها غير صالحة برمتها، غلطة ما كان لها أن تكتب أبدا، وأنا تعس بائس.

... ثم تقرؤها الجماهير: «نعم إنها فاتنة بارعة... ساحرة ولكن هناك بون شاسع بينها وبين **تولستوى**»... أو «شىء رائع، بيد أن «الآباء والأبناء» **لتورجنيف** أفضل منها».

... وسيظل الأمر هكذا حتى اليوم الذى سأحتضر فيه... فاتنة وبارعة، ولاشىء غير هذا... وعندما أموت سيسير أصدقائى بجوار مثواى الأخير ويقولون: «هنا يرقد كذا وكذا، كاتب جيد، ولكن **تورجنيف** كان أفضل»... شىء مضحك، سأعمل بدلا منها؟ ... حسنا، لم يسبق لى قط أن شغلت نفسى بذلك، ولكننى أريد أن أخبركم يامن حضرتم الليلة إلى المسرح بما وددت دائما أن أعمله بحياتى... منذ أن كنت طفلا صغيرا، إننى على الدوام... إننى على الدوام عفوا... أستميحكم عذرا للحظة.. مجرد تدوين ملاحظة... لقد قفزت فكرة إلى ذهنى. موضوع لقصة قصيرة...

ثم همهم الراوى قائلا: نعم، نعم... ومضت فى ذهنى حين ذكرت المسرح... ما الذى كنت أتحدث عنه منذ لحظة... لايهم. إننى مستغرق فى أفكارى مع هذه القصة الجديدة، انظروا إذا كانت تروق لكم، إنها تبدأ فى مسرح فى ليلة افتتاح الموسم الجديد... وفى مستهلها يصل كل الأعزاء من محبى الفنون الذين يلوحون بأيديهم ويحيون بعضهم بعضا فى الصالون الكبير، وهم يعلقون.. كيف يبدو هذا، وعما يرتديه ذاك. ونادرا ما يعرفون أية مسرحية هم على وشك أن يشاهدوها تلك الليلة... ما عدا رجل واحد... إيفان إلييتش تشيردياكوف!

وهنا أضىء المسرح ليبدأ المشهد التالى:

العطسة

شاهدنا فى الخلفية ستارة مرسوما عليها الألواح والبناوير وقد اكتظت بالناس. بينما توسطت المقاعد خشبة المسرح. وبدأ الراوى يحدثنا عن إيفان إلييتش تشيردياكوف، الموظف فى وزارة الحدائق العامة، وأنه فى منتصف الثلاثينيات من عمره معتدل فى سلوكه دون حذلقة أو ادعاء. وقد ارتدى هو وزوجته أفضل ما عندهما إلا أنها لا تضاهى فاخر الثياب التى يرفل فيها من حولهم. ومن الواضح أنهما ليسا فى المجال المناسب لهما... إنهما يمضيان إلى مقعديهما ..

ثم يقول الراوى: لا شك أن **تشيردياكوف** لديه آمال، وطموحات فى وظيفة أعلى وهو الذى كرس حياته للعمل الشاق بهمة لا تعرف الكلل... وما زال لا ينكر على نفسه متعته الكبرى الوحيدة. ولذلك اشترى تذكرتين فى أفضل مكان من أجل حضور عرض «الكونتيسة الملتحية» **لروستوف** فى ليلة الافتتاح.

يدخل جنرال فى زيه الرسمى الفخم ومعه زوجته ويجلسان فى مقعدين بالصف الأول. كان هذا الرجل هو الرئيس الأعلى لتشيردياكوف.. إنه الجنرال ميخائيل براسيلوف وزير الحدائق العامة بنفسه. كان تشيردياكوف يجلس خلف الجنرال مباشرة.. وإذا به يقدم نفسه له. وفجأة ترتفع الستارة عن العرض الذى جاءوا لمشاهدته ويصفق الجميع. وفى هذه الأثناء يقدم تشيردياكوف زوجته للجنرال. فتبتسم له وتسأله عن صحته. ثم يقدمها لزوجة الجنرال وتسألها: كيف حالك؟ فترد عليها ببرود. وينبرى تشيردياكوف قائلا لها: إننى زوج زوجتى! فيقول لها الراوى: صه! يعتذر الجنرال للراوى ويحاول أن يكظم غيظه، ويشخص الجميع إلى العرض.

وفجأة على حين غرة دون سابق إنذار طوح تشيردياكوف برأسه إلى الوراء وانطلقت منه عطسة رهيبة انقضت على الجنرال كما تنقض الصاعقة من بين قصف الرعود فى سماء ملبدة بالغيوم القاتمة، وتناثر الرذاذ على مؤخر رأسه فأخرج منديله ليمسح به قفاه. اعتذر تشيرياكوف فقال له الجنرال: لا بأس لا تقلق. ظل يكرر الاعتذار قائلا إن ما

الإشارات والتنبيهات

حدث لا يُغتفر وأنه كان أمرًا بشعا. ولم تلبث زوجة الجنرال أن أمرته بالصمت. وعندما استأنف اعتذاره قال له الجنرال: صه! ويشاهد الجميع المسرحية فى هدوء، وكان تشيردياكوف يجلس تعسا حزينا.

عندئذ علق الراوى قائلا:...حاول أن تكون مكانه، لم يستطع تشيردياكوف أن يخرج الحدث العرضى من عقله... إن العطسة التى ليست سوى عرض تشريحى برىء نمت وتشعبت فى عقله حتى أصبحت تشابه هدير مدفع مصوب بإحكام نحو معسكر الأعداء... لقد أعاد تمثيل الحادث داخل تلافيف مخه، مبطئا العملية حتى يستطيع أن يرى مرة أخرى العمل الشائن وقد اجتاحه الرعب. يكرر تشيردياكوف العطسة بالحركة البطيئة حتى تظهر لنا مرة واحدة كصورة داخل إطار فى زمن موقوت... وتبدو أيضا فى شدتها ثلاثة أضعاف العطسة الأصلية. وكذلك يكون رد فعل الجنرال بالحركة البطيئة كما لو كان قد تلقى ضربة بطرقة تبلغ زنتها خمسين رطلا على أسفل جمجمته. وتمضى الأحداث بالحركة البطيئة للعطسة حتى تكتمل كلها عندما تهبط الستارة ويصفق الجميع، وينهضون توطئة لمغادرة المسرح وهم يثرثرون عن الأمسية البهيجة الممتعة التى قضوها.

وما إن غادر الجنرال المسرح مع زوجته حتى قال تشيردياكوف: لقد تحطمت! هلكت!.. سوف يفصلنى من قسم الأشجار والأدغال.. سوف ينقلوننى إلى قسم الأغصان.

عاد تشيردياكوف مع زوجته إلى بيتهما فى يأس حيث أضىء الجانب الأيمن من المسرح وقال تشيردياكوف: لماذا حدث ذلك لى؟ على أية حال لماذا ذهبت إلى المسرح؟ لماذا لم أجلس فى البلكون بأعلى المسرح مع أناس من طبقتنا. إنهم يحبون العطس تجاه بعضهم البعض.

توجه تشيردياكوف فى اليوم التالى إلى مكتب الجنرال الذى يسأله عن شكواه فيجيبه بأنه ليس شاكيًا فينبهه الجنرال إلى أنه بهذا يضيع وقته. عندئذ يذكره تشيردياكوف بأنه قابله الليلة الماضية تحت ظروف «متفجرة».. فهو الرجل العطاس. فيسأله الجنرال: ماذا تريد الآن؟ هل تبغى صحة؟

تشيردياكوف: كلا يا صاحب السعادة.. إننى أبغى صفحك.. وفقط وددت الإشارة إلى أنه لم يكن هناك دافع سياسى أو ضد المجتمع وراء عطسى.. إننى ألعن اليوم الذى تشكل فيه ذلك النتوء وبرز فوق وجهى. إنه أنف كريه يا سيدى، وأنا غير مسئول عن أعماله الطائشة الحمقاء.

وعندئذ أمسك تشيردياكوف بأنفه محاولا انتزاعه وأكمل حديثه قائلا: عاقب ذلك الذى ارتكب الجريمة، ولكن اغفر للجسد البرىء الواقع خلفه.. ولتأمر بنفى أنفى ولكن اصفح عنى، رحماك.. سامحنى..

قال له الجنرال إنه ليس غاضبًا من أنفه وأنه مشغول إلى أقصى حد وليس لديه وقت لمشاكله الأنفيه. واقترح عليه أن يذهب إلى منزله وأن يأخذ حمامًا ساخنًا، أو باردًا، أو شيئا ما.. وألا يزعجه بهذه المسألة الساذجة مرة أخرى، وأنه لم يسمع طوال اليوم من أصحاب الشكاوى سوى ثرثرة وهذر لا معنى له. ورسم الرجل علامة الصليب وهو يقول: ثرثرة، ثرثرة، ثرثرة.

وقف تشيردياكوف وحده فى المكتب وقال وهو ينشج: شكرًا يا سيدى.. وليباركك الله أنت وزوجتك وأهل بيتك.. ولتكن أيامك حلوة جميلة ولياليك أفضل من نهارك.. ولتغرد الطيور عند نوافذك، ولتكن قهوتك فى فنجانك مركزة وساخنة..

غير أن تشيردياكوف حين وصل إلى بيته بدأ يفكر.. هل كان أضحوكة وهدفًا لمزاج قاس طائش دون مراعاة لمشاعره؟ هل كان ألعوبة يلهو بها الوزير؟ ثم يقول: إذا لم يكن فى عزمه عقابى، فلماذا عذبنى هكذا دون رحمة؟ وإذا كانت العطسة تعنى شيئا تافها بالنسبة للوزير فلماذا تعمد أن يجعلنى أتلوى ألمًا طوال الليل؟

وفى الصباح نادى زوجته سونيا وقال لها إنه تعرض للإذلال. فقالت له: أنت يا إيفان؟ من ذا الذى يذلك؟ إنك شخص عطوف كريم. فأخبرها أن الذى أذل عنقه هو الجنرال براسيلوف وزير الحدائق العامة. سألته الزوجة ماذا فعل فقال: الخنزير! لقد أذلنى بطريقة ماكرة يكاد يتعذر تمييزها. إن خبث الرجل يعادل قسوته. لقد دفعنى كى أذهب إلى مكتبه لأتذلل وأتوسل ملتمسًا العفو راكعًا على ركبتى.. لقد صغر من قدرى لأصبح أبله ثرثارًا. عندئذ سألته الزوجة: هل صغرت إلى ذلك الحد؟ فاندفع يقول لها: إنه يجب أن يعود إليه ويقول له رأيه فيه: إن الطبقات الدنيا يجب أن يتكلموا. ثم يمضى نحو الباب ويقف بجواره ويقول: يجب أن يصبح العالم آمنًا حتى يصبح الرجال من جميع الأمم، ومن مختلف العقائد بغض النظر عن اللون أو الدين، أحرارًا ليعطسوا نحو رؤسائهم الكبار! إنه هو الذى سأذله بنفسى!

ويحدثنا الراوى أن تشيردياكوف ذهب فى صبيحة اليوم التالى ليقوم بإذلاله.

وهنا تسطع دائرة من الضوء حول مكتب الجنرال فى الجانب الأيسر من المسرح، ويتقدم منه تشيردياكوف. ويقف

هناك محملقًا فى الجنرال وشبح ابتسامة باهتة ترتسم فوق شفتيه فيقول له الجنرال: حسنًا؟ فيبتسم تشيردياكوف قائلاً: حسنًا؟ أتقول حسنًا؟ ألا تعرفنى سعادتكم؟ انظر إلى وجهى.. نعم.. إنك محق تمامًا. إنه أنا مرة أخرى يتفرس فيه الجنرال مرتبكًا ويقول له: أهو أنت مرة أخرى؟ فيجيبه فى ثقة وجرأة: تشيردياكوف يا صاحب السعادة.. ها قد عدت دون أن آخذ حمامًا ساخنًا ولا باردًا. فصاح الجنرال: من الذى أدخل هذا الرجل الدنس هنا؟ ماذا دهاك؟

تشيردياكوف: أتتساءل ماذا دهاك؟... أتجلس هناك خلف مكتبك وتسأل، ماذا دهاك؟.. أتجلس هناك فى موقعك الشامخ كجنرال ووزير الحدائق العامة، ضمن أهل القمة بين الطبقة العليا وتسألنى أنا المستخدم المدنى الوضيع ماذا دهاك؟.. إنك تجلس هناك وأنت تعرف أنه لا توجد مساواة فى هذه الحياة، وأننا نحن أولاء الذين نخدم، وأن هناك أولئك الذين تؤدى لهم الخدمة، نحن أولاء الذين نطيع، وأن هناك أولئك الذين تقدم لهم الطاعة، نحن أولاء الذين ننحنى، وأن هناك أولئك الذين ينحنى لهم، وأن هناك وقائع معينة تحدث فى هذه الحياة تسبب إذلالا للبعض منا، وأن هناك أولئك الذين يتسببون فى ذلك الإذلال.. ومازلت حتى الآن تسأل: ماذا دهاك!!

فقال له الجنرال بغضب: ماذا دهاك؟ لا تقف هناك تثرثر كأبله! ما الذى تريده؟ أجاب تشيردياكوف بأنه سيخبره بما يريد!.. إنه يرغب فى الاعتذار مرة أخرى لأنه عطس نحوه.. فهو ليس واثقًا بأنه أوضح الأمر.. وراح يؤكد للجنرال أن ذلك كان مصادفة. وإذا بالجنرال يقف ويصيح آمرًا إياه بالخروج ونعته بأنه أبله!!.. أحمق!.. معتوه! ثم قال: اغرب عن وجهى! لا أريد أن أراك مرة أخرى.. إذا أبصرتك فى أى وقت سأنفيك إلى الأبد.. ما اسمك؟ فتلعثم تشيردياكوف وهو يذكر اسمه، وعطس ثانية فاندفع الجنرال يقول وهو ينتفض غضبًا: يا ناشر الجراثيم! أيها الدودة!.. أيها الحشرة!.. أنت أحط من حشرة.. إنك ابن عم صرصار!.. إنك نسيب بقة الفراش!.. أنت ابن اخت قوباء!.. أنت لا شىء على الإطلاق لا شئ البتة، أو تسمعنى؟..

عندئذ حدثنا الراوى قائلا: إنه فى تلك اللحظة تفكك شىء وتحطم داخل تشيردياكوف.. شىء عميق وحيوى، شىء أساسى حتى إن الضرر الذى أصابه بدا متعذرًا إصلاحه.. شىء نزف منه بحيث يمكن وصفه بأنه قوة الحياة الحقيقية نفسها..

وهنا سقطت دائرة الضوء على أريكة فى الجانب الأيمن من المسرح.. ورأينا تشيردياكوف يصل إلى بيته، ويخلع معطفه، ويجلس فوق الأريكة وقد أسند رأسه بيديه.

استطرد الراوى فى حديثه: انتهى الأمر هذه المرة، تمامًا هذه المرة، وإلى الأبد. وشاهدنا تشيردياكوف يستلقى متمددًا فوق الأريكة.. وإذا برأسه يميل، وتجحظ عيناه، وتتدلى يداه نحو الأرض فقد لفظ أنفاسه الأخيرة ومات.. وأطفئت الأضواء..

الجراحة

استهل هذا المشهد بالراوى يحدثنا قائلا: إنكم تعلمون أنه قد قيل: إن الإنسان هو الكائن الحى الوحيد القادر على الضحك.. ومع ذلك فإن المرء لابد أن يتعجب إذا درسنا بعض الموضوعات التى تضحكنا.. فالألم مثلا لا يعد مادة للضحك.. إن رجلا يعانى آلامًا مبرحة من سن متقيحة أدت إلى تضخم فكه حتى أصبح فى حجم برتقالة لا يثير ضحك الناس.. ولكن فى قرية آستيمكو حيث يفتقرون إلى وسائل التسلية فإن منظر مثل ذلك الرجل يكون مسليًا يبعث على الضحك..

وهنا أضيئت حجرة جراحة الأسنان، ومر وسط الجمهور القس سيرجى فونميجلاسوف، وهو رجل ضخم الجسم يلف وشاحًا حول وجهه وفكه المتورم، وصعد إلى خشبة المسرح وهو يئن متوجعًا.

ويخبرنا الراوى أنه رغم ذلك عندما كان فى طريقه إلى المستشفى عبر القرية وهو يتأوه أثار ضحكات خافتة بين الناس أكثر مما أبدوه من مشاركة وجدانية. ولعل الأمر يكون تسلية إذا علموا أن الطبيب البارع الذى يقوم عادة بخلع الأسنان الفاضبة كان غائبا لاحتفاله بعقد قران ابنته. وحل محله مساعده الجديد كورياتين .. وهو طالب طب ليست لديه خبرة، ومتلهف على ممارسة المهنة.

وفى أثناء ذلك الحديث تغير الراوى إذ رأيناه يقوم بارتداء معطف الطبيب ويشعل عقب سيجار. وحين يدخل القسيس من الباب، يلتقط المساعد كورياتين كتابا ضخما معنونا بكلمة واحدة: «الأسنان».

يتأوه القسيس فيقول له كورياتين: آه، تحياتى أيها الأب. ما الذى جاء بك إلى هنا؟

القسيس: الألم غير محتمل... إنه فوق كل احتمال .. إنه لايطاق!

كورياتين: أين الألم بالضبط؟

القسيس: فى كل مكان ! ليست السن فقط. إنه جانب فمى بأكمله.

كورياتين: منذ متى وأنت تعانى من ذلك الألم المبرح؟

الإشارات والتنبيهات

القسيس : عشر سنوات.

كورياتين: عشر سنوات؟؟

القسيس: منذ صباح أمس وهى تبدو لى كأنها عشرة أعوام... لابد أننى ارتكبت ذنبا جسيما لأستحق ذلك. لاشك أن الله قد ترك كل أعماله ليعاقبنى بهذه الطريقة... أين الدكتور؟

كورياتين: لقد خرج بسبب مسألة شخصية. وترك العناية بمرضاه بين يدى اللتين تنبضان بحيوية الشباب والمقدرة.

القسيس: ولكن هل أنت دكتور؟

كورياتين: بكل السبل عدا الدرجة العلمية... إننى فى الطريق لأكون دكتورا.

القسيس: إذن فأنا فى الطريق لأكون مريضا. أستودعك الله.

وهنا يحاول كورياتين أن يستوقفه ليحول دون مغادرته حجرة جراحة الأسنان ويقول له: يمكننى أن أؤكد لك أن الشىء الوحيد الذى يمنعنى من أن أنادى بلقب«دكتور» هى شكليات الامتحان... إنى ماهر. أرجوك إعطائى هذه الفرصة. تفضل واجلس فى المقعد أيها الأب.

يستجيب القس على مضض ويقول له كورياتين إن الأعصاب ملتهبة، وحالما أزيلها سيتوقف الألم. عندئذ يسأله القس: أوتنوى اقتلاع الأعصاب؟ فيجيبه كورياتين: السن التى تتصل بالعصب. وينفث الدخان فى وجه القس الذى ينبهه إلى أن سيجاره يلذع عينيه. يعتذر كورياتين بأنه يدخن السيجار لتهدئة أعصابه. يشرع مساعد الطبيب فى نزع الوشاح فيفشل. يتناول مقصا ضخما من جيب معطفه ويسرع بقص الوشاح. يفحص كورياتين فم القس ويخبره بأن السن بها ثقب كبير يتسع لحصان يجر عربة، يتناول كورياتين كلابا من فوق منضدة الأدوات الجراحية ولكنه يفشل فى اقتلاع السن ويبدأ القس فى الانزلاق فوق المقعد. يعاود كورياتين جذب السن المرة تلو المرة ولكنه لا ينجح إلا فى جذب القس معه ويطرحه أرضًا حتى الجانب الآخر من الحجرة. وفى النهاية يقتلع السن بينما القس يصرخ ويتأوه. يقع كورياتين على أحد الجانبين منتشيا بانتصاره ويقول للقس: خذها! خذها! إنها أول سن أقتلعها!

القس: حسنا.. لقد اقتلعتها... أرجو أن يقتلعوك إلى العالم الآخر بنفس الطريقة!

كورياتين: لقد كسر تاج السن.. وما زالت الجذور منغرسة فى فكك. ياله من مأزق. لقد طلبت منك ألا ترتعش!

فيقول له القس الذى مازال راقدا على الأرض: أيها الجزار! أيها النجار! إنك عقاب الله وانتقامه بسبب خطاياى.. إن وجع السن كان شيئا بهيجا إذا قورن بك!

كورياتين: أيهاالفلاح الجاهل! إن الشىء الوحيد الأشد صلابة من جذور سنك هو المخ داخل رأسك..

ينهض كورياتين ويطلب من القس العودة إلى كرسيه قائلا: إن وراءنا عملا لم يتم.

ينهض القس من رقدته ويشرع فى الخروج قائلا لكورياتين: ابتعد عنى أيها المشعوذ! إذا وضعت أصابعك فى فمى، فإنها ستكون أول طعام صلب التهمه هذا الأسبوع.

يسارع كورياتين إلى الباب فيسبق القس إليه ويغلقه ويقول: لن تخرج من هنا قبل أن أقتلع الجذور. إنها مسألة كرامة مهنية.

يندفع القس نحو كورياتين ويبعده عن الباب ويهرول محاولا الخروج إلا أن الاثنين يشتبكان معا حتى يلهثا تعبا. وأخيرا يقعان منهارين لايقويان على الحركة.

القس: إننى أستسلم...

كورياتين: لقد فشلت فى واجبى.

القس: تعال يابنى. دعنا نصل كى تحدث معجزة.

يزحف القس على ركبتيه تجاه كورياتين ويساعده على النهوض والركوع مثله. تتعانق يداهما ويتجهان ببصرهما نحو السماء ويصليان..

القس: أيها الإله العزيز فى السماء...

كورياتين: أيها الإله العزيز فى الأعالى...

القس: إنى أتوسل من أجل هذا الطبيب الفاضل...

كورياتين: إننى أصلى من أجل هذا المخلوق المسكين...

ثم تخفت الأضواء

القس: احفظ يده ثابتة...

كورياتين: احفظ فمه مفتوحا...

القس: لاتدعه يضطرب مترنحا...

كورياتين: لاتدعه يعضنى...

القس: سلام لك أيتها العذراء مارى!

كورياتين: سلام لك أيتها العذراء مارى!

وأخذا يكرران ذلك حتى انطفأت الأضواء.

الإشارات والتنبيهات

الغواية

تسلط دائرة الضوء على الراوى كان يرتدى حلة كاملة وربطة عنق أنيقة ويضع على عينيه نظارة أفقية ويحمل عصا ويتجه إلى حديقة عامة صغيرة.

ينظر ناحية الكواليس كما لو كان ينتظر شخصا ثم يخاطب الجمهور قائلا إن بيتر سيميونيتش كان أكبر مخادع قابله فى حياته يغوى زوجات غيره من الرجال وينجح فى ذلك مع كل النساء إلا أنه يمارس تحديا خاصا بالنسبة للحسناوات المتزوجات من البارزين الأثرياء الناجحين من الرجال.

ثم يقوم الراوى بدور بيتر سيميونيتش الذى يخبرنا بأنه يلجأ إلى التأنى والصبر، وأنه يصطاد فريسته عن طريق زوجها إذ يطرى له محاسنها، ويثنى على جمالها الهادئ وسحر عينيها. ولايلبث الزوج أن ينقل لها ما قاله صديقه عنها. ويكرر ذلك فالزوج خير من يحمل تلك الرسائل الغرامية إلى الزوجة التى لا تلبث أن تضعف مقاومتها. وقد حدث ذلك فى تجربة عملية قام بها بيتر مع صديقه نيقولايتش، واستطاع بذلك أن يغوى زوجته الشابة إيرينا التى قابلها فى النهاية على انفراد فاعترفت له بأنها منذ أسابيع وهى تتعذب، وأنه استطاع أن يوقظ مشاعرها وعواطفها ورغباتها وأنه هاجم كل أحاسيسها ، وأن حصونها قد انهارت، وأنها تعلن استسلامها.

بيتر: إننى هنا.. بيتر سيميونيتش، إذا كنت تريديننى.

وحين بدأ يقترب منها رفعت يدها مشيرة إليه ليتوقف.

الزوجة: ولكن دعنى أضف شيئا. إننى أحب زوجى بكل إعزاز. إنه ليس رجلا عاطفيا ولايتمتع حتى بقدر ضئيل من الرومانتيكية.

ثم أردفت:

ـ لقد جئت إليك الآن وأنا أعرف أنك حالما تأخذنى بين ذراعيك فإن زواجى وحياتى مع نيقولايتش ستتحطم إلى الأبد... كما أننى ضعيفة وأنانية أكثر مما ينبغى لكى اختار... وإنى معتمدة على قوة شخصيتك.. ولك حرية الاختيار يا عزيزى بيتر.. وأيهما تختار سيجعلنى تعسة وممتنة لك امتنانا أبديا... وأرجوك ألا تتخذنى ملهاة لك تتسلى بها... وحتى فى هذه الحالة فإننى لن أرفضك. إننى لك يا بيتر سيميونيتش ورهن إشارتك حسبما تريد... إذا كنت تريدنى فلتفتح ذراعيك الآن وسآتى إليك... إذا كنت لا تحبنى، أدر لى ظهرك وسأرحل ولن أراك أو أحادثك قط مرة أخرى... إن الخيار لك يا أغلى وأحلى حب فى حياتى... إنى فى انتظار قرارك.

وهنا ينظر إليها بيتر ثم يستدير ناظرا للجمهور ملتمسا النصح فلا يحصل على شىء منه... فيلتفت ثانيا إلى الزوجة... ويشرع فى رفع ذراعيه لها ولكنهما لايتزحزحان كما لو كانت كل منهما تزن عشرة أطنان... ويعاود المحاولة بكل قواه دون أن تستجيب له ذراعاه. ويقوم بمحاولة أخيرة سرعان ما يغير رأيه بعدها معطيا ظهره للزوجة التى تقول له:

ـ فليباركك الله يا بيتر سيميونيتش... أرجو أن تمنحك الحياة السعادة التى قدمتها لى.

تستدير الزوجة وتسرع إلى الجانب الأيسر من خشبة المسرح. ويلتفت بيتر إلى الجمهور... ويخرج النظارة من جيبه ويضعها أمام عينيه ويتحول إلى الراوى مرة أخرى.. ويقول لنا:

ـ إن بيتر سيميونيتش الذى طالما أغوى زوجات الرجال الآخرين حول انتباهه منذ ذلك اليوم إلى النساء الوحيدات من غير المتزوجات فحسب... حتى جاء اليوم الذى قابل فيه الفتاة المثالية. وأخيرا تزوج الرجل الأعزب... وهو الآن سعيد تماما... اللهم سوى الحالات التى يحتمل أن يقول له فيها ضابط أنيق جرىء من زملائه عن مدى جاذبية زوجته الشابة الفاتنة.

* *

مما سبق يبدو لنا جليا أن **نيل سيمون** قد صور لنا بروعة حذق **تشيكوف** فى مزج الهزلية والمأساة فى حركة متبادلة سريعة بينهما.. فهذه هى الحياة بجوانبها المتناقضة. وصور **سيمون** بصدق تعاطف **تشيكوف** مع البشر ومشاكلهم وآلامهم التى يعانون منها فى هذه الدنيا. وقد تخلل ذلك النص المسرحى، الذى أعده **سيمون**.. شأنه شأن بقية أعماله، فطنة ذلك الكاتب الأمريكى وظرفه وخفة دمه المعهودة.

ويعود بنا **نيل سيمون** من خلال شخصية الراوى إلى عالم رحب فسيح.. عالم المسرح الإغريقى حيث كان الكورس أو الجوقة بمثابة معلق على أحداث الدراما ومواقفها. وقد اختصر **سيمون** عدد أفراد الجوقة، التى بلغت خمسة عشر فى مسرحيات **سوفوكليس**، إلى شخص واحد بدا كما لو كان يمثل **تشيكوف** نفسه.

وفى مشهد «الكاتب»صور بذكاء لماح، تمازجه فكاهة حلوة، المعاناة التى يلاقيها الكتاب والأدباء ونظرة الناس إليهم.

شىء آخر استوقفنى أن **نيل سيمون** استخدم كلمة «صحة» باللغة الألمانية Gesundheit فى مشهد «العطسة»، وذلك حين ذهب تشيرياكوف إلى مكتب الجنرال ليكرر الاعتذار، فسأله : ماذا تريد الآن؟ هل تبغى صحة؟ ويبدو أن سيمون متأثر هنا بالكاتب الأمريكى **هيمنجواى** الذى استخدم

غير قليل من الكلمات الأسبانية فى روايته «العجوز والبحر». وعلى سبيل المثال أطلق الصياد العجوز على الدلفين اسم «دورادو» Dorado (وتعنى الذهبى باللغة الأسبانية). وحين ذكر مهماز العظم نطقها بالأسبانية: Un espuela de huesa وفى نهاية الرواية سألت امرأة من السائحات أحد السقاة:

- ما هذا؟ (وكانت تشير إلى العمود الفقرى لسمكة ضخمة).

فأجابها الساقى:

- تيبورون Tiburon (وتعنى سمكة قرش باللغة الأسبانية).

وقد أضفى ذلك صدقا نابعا من حياة الناس.

وواضح أيضا أن نيل سيمون متأثر بالفن السينمائى حين قال الراوى إن تشيردياكوف أعاد تمثيل الحادث داخل تلافيف مخه وكرر العطسة بالحركة البطيئة حتى تظهر لنا مرة واحدة كصورة داخل إطار فى زمن موقوت.

وسيمون هنا متأثر بطريقة تتبع الحركة فى اللقطة السينمائية ببطء أكثر مما هو حادث فى الواقع وذلك بإدارة الكاميرا بسرعة كبيرة فى أثناء التصوير. وهذا ليس بغريب على سيمون الذى تحولت كثير من مسرحياته إلى أفلام سينمائية بجانب أنه كتب أعمالا خصيصا للسينما ومنها: «الصبى المحطم القلب». «الاغتيال بالموت». «فتاة الوداع». «الشرطى السرى الرخيص». «يبدو كما فى الأزمنة القديمة».

هذا بجانب أن نيل سيمون يتناول فى أعماله تخلى الناس عن الأخلاق مصورا حماقات الطبقة الوسطى فى أمريكا وأوهامها المضللة المخادعة، وقيمها المادية.. وهو يعالج ذلك بمهارة فائقة، وإدراك حسى حاد، وبصيرة نافذة، ونظر ثاقب لا يرحم.. ذلك الذى كان يتسم به كتاب المسرح السلوكى فى عصر عودة الملكية فى إنجلترا برجوع الملك شارل الثانى إلى العرش فى عام ١٦٦٠.

إلا أن نيل سيمون قد جانبه الصواب فى مشهد «الجراحة» من كوميديا «الطبيب الفاضل» حين ذكر على لسان الراوى أن الإنسان هو الكائن الحى الوحيد القادر على الضحك. وقد وقفت هذه الكلمات فى حلقى لأن الضحك أحد الغرائز (أو الدوافع الفطرية) التى لا تقتصر على الإنسان بل يشاركنا فيها القرود فقد ذكر العالم النفسى الذائع الصيت أن الدكتور. يركيس لاحظ أن قردى الشيمبانزى المستأنسين الموجودين لديه يمكن إثارتهما بدغدغة عنقيهما فيحدث رد فعل يشبه ضحك الإنسان على نحو يسترعى الانتباه، ويتضمن انبعاث أصوات تشنجية متقطعة وكذلك لاحظ مرارا وتكرارا أن قرد الجيبون يصدر صيحة موسيقية متقطعة توحى بالضحك على نحو لافت للنظر فى أثناء رحلاته وتجواله فى غابات بورنيو.

وفى هذا المشهد «الجراحة» كنت أسمع من خلال كورياتين صدى للدكتور جراتسيانو.. الطبيب الدعى وهو أحد الشخصيات الكوميدية فى ملهاة الفن الإيطالية (الكوميديا ديللارتى).

وخلال مشهد «الغواية» ألح على ذهنى أن شاعرنا أحمد شوقى قد سبق نيل سيمون حين قال:

خدعوها بقولهم حسناء
والغوانى يغرهن الثناء

كما تذكرت مبتسما إحدى مسرحيات القرن السابع عشر للكاتب الكوميدى ويتشرلى التى أحسب أنها ألهمت كلا من تشيكوف وسيمون فى تيمة «الغواية».

ويعاودنى الابتسام حين أتخيل بطلها وهو شاب خليع فاجر فاسق كان يلجأ إلى حيلة أخرى مدعيا أنه عنين ذرا للرماد فى عيون الأزواج لينزع عنهم سلاح الشك من ناحيته وبذا يخلو له الجو كى يغوى الزوجات المنافقات اللاتى يعمدن إلى التظاهر الكاذب بالفضيلة، والتمسك بأهداب الدين.

وواضح أن المخرج د. والتر إيسلينك Dr. Walter Eysselinck قد استفاد من المخرج السينمائى العالمى جريفيث الذى كان أول من استعمل طريقة القطع المزدوج.. فرأينا إيسلينك يترك جزءاً من كل مشهد فى أحد جانبى المسرح وينتقل إلى جزء آخر من ذلك المشهد فى الجانب المقابل ثم يستأنف الجزء الأول من المشهد.. وهكذا نجح إيسلينك فى جعل قلقنا وترقبنا يزداد إلى أن تلتقى نهاية أجزاء ذلك المشهد فى اللحظة الفاصلة.. ولا أنسى ذلك التآلف الدرامى بين الموسيقى، والأضواء التى كانت تتنقل بين الشخصيات بمهارة ووعى، والديكور الذكى البسيط المعبر عن إيقاع كل مشهد.

تحياتى لممثلى مشاهد «الطبيب الفاضل» من طلبة قسم المسرح بالجامعة الأمريكية وخريجيه الذين أخلصوا جميعا فى أداء أدوارهم، وكانت تربطهم جميعا روح الفريق.

وأبان محمد رستم فى دور الراوى عن قدرته على ملأ المسرح، وبراعته فى تصوير الشخصية التى يؤديها، ومرونة حركاته، واستحواذه على انتباه الجماهير. وبرز شادى عفيفى فى دور الجنرال براسيلوف فى مشهد «العطسة» ودور القسيس فى مشهد «الجراحة».

وأود أن أنوه ببرشا الجمال التى أدهشتنا فى دور الزوجة فى مشهد «الغواية» فجعلت كل حركة، وكل

لفتة ،وكل نبضة انفعالية ، وكل نبرة من صوتها، وكل عضلة تتجاوب تجاوبا مبدعا خلاقا مع شخصية العروس الشابة إيرينا. ورشا خريجة قسم المسرح وسبق أن التحقت بكلية الفنون الجميلة لمدة عام. وهى متعددة المواهب فقد قدمت من قبل مسرحية،عفاريت حمزة وفاطمة، من تأليفها وإخراجها، كما صممت ديكوراتها. وهى مستوحاة من عالم الفنان التشكيلى الخالد عبد الهادى الجزار وتناولت فيها شريحة من الحياة المصرية بواقعها المتخلف بكل ما فيه من أوهام وخرافات وعفاريت وخوف لاعقلانى من المجهول.. فنسجت عملها الإبداعى بروعة مازجة بين الحلم والواقع وبين رؤى الليل ومشاغل النهار، وبين عالم الجن والعفاريت وعالم البشر، بين الجهل والعلم، بين نزوات القلب ونواهى الضمير، بين التخلف والتحضر، بين الهمجية والتمدن محاولة التعبير برؤية تموج بالقلق والانزعاج ومحملة بشحنة سيكولوجية غامضة رأيناها من خلال عرضها الذى شدتنا إليه وقدمت فيه عملا فيه جدة وطرافة وغرابة. ■

غبريال وهبة

بريطانيا

بوذا الصغير واكتمال ثلاثية المصير الإنساني

بعد « الإمبراطور الأخير » (١٩٨٧) و« السماء الواقية » (١٩٩٠) .. يأتى فيلم « بوذا الصغير» لبرناردو برتولوتشى ليختتم ثلاثية الفنان حول الإنسان والمصير الإنسانى .

فى الإمبراطور الأخير، الذى جعل برتولوتشى يرحل إلى الصين .. ويدخل بطاقمه الفنى إلى أماكن لم يسبق أن دخلتها آلات التصوير السينمائى .. فى «المدينة المحرمة » وغيرها، كان برتولوتشى يتناول دراما الفرد والتاريخ : هل الإنسان ضحية مطلقة للتاريخ، أم مسئول - بطريقة ما - عن مصيره ؟ هل كان إمبراطور الصين الصغير بو - يى ألعوبة تلهو بها الأطراف المتصارعة من خلال تراجيديا امتدت ما يقرب من خمسين عاما أو أكثر، أم كان هو نفسه يشارك - ربما من حيث لا يدرى ولا يدرك - فى نسج خيوط أقداره ودفع حياته إلى مصيرها المنتظر؟

وكان « السماء الواقية » الذى صوره برتولوتشى فى المغرب وبلدان غرب أفريقيا، رحلة اختار أن يقوم بها زوجان شابان هربا من حياة الترف والرفاهية إلى حياة أقرب إلى الحياة البدائية الأولى بكل ما يحيط بهما من مخاطر متمثلة فى الطبيعة والبشر والحيوانات والحشرات والأوبئة . والهدف هو الانسحاب من عالم إلى عالم مختلف، وصولا إلى الموت . غير أن هذا الاختيار المغلف بنزعة وجودية تشاؤمية، ينهزم فى نهاية الفيلم عندما تتغلب الرغبة فى حب الحياة لدى المرأة على الرغبة فى اللحاق بزوجها .. إلى الموت المنتظر والقريب .

موضوع الموت بغموضه المقلق للإنسان وسرمديته التى تستعصى على العقول والأذهان يسيطر على فيلم « بوذا الصغير» الذى يتفق مع الفيلمين السابقين، فى كونه استكمالا لثلاثية برتولوتشى خارج أوروبا أو خارج عالم الأيديولوجيا ومحيط علم النفس والتحليل النفسى وميكانيزمات « الحضارة» بالمفهوم الغربى . إن أفلام الثلاثية، سواء فى شخوصها أو تضاريسها الفنية وأشكال العلاقات فى داخلها، ودوافع شخوصها والمنطق العام للدراما فيها، لا يصلح لفهمه وإدراكه، القياس على المفاهيم الغربية الشائعة: مفاهيم التحليل الاجتماعى والصراع الأيديولوجى والتحليل النفسى، وهى المفاهيم التى حفلت بها أفلام برتولوتشى السابقة على الثلاثية مثل « المتوافق» و« استراتيجية العنكبوت» و« التانغو الأخير فى باريس» و « ١٩٠٠» و« القمر» .

إن المزج بين الأسس الماركسية المادية الجدلية والمعطيات الفرويدية من أجل فهم العالم أو تفسيره - وهو المزج الذى اعتاد عليه برتولوتشى ابن الثقافة الأوروبية الحديثة، لم تعد كافية - من وجهة نظر برتولوتشى - لفهم كثير من الأشياء المهمة التى تؤثر فى مئات

الملايين من البشر الذين يعيشون خارج نطاق أوروبا - بالمعنى الثقافى وليس بالمعنى الجغرافى الضيق . وهو فى ثلاثيته يسعى إلى تحقيق التواصل بين الثقافتين : الأوربية والأخرى، أى ثقافة الشرق بمفاهيمها الخاصة (الكونفوشيوسية فى « الإمبراطور الأخير »، والبوذية فى « بوذا الصغير ») . لكنه وهو يحاول التواصل مع الآخر وتوصيل رؤيته إلى جمهور أفلامه فى الغرب (بحكم كونه - أى الغرب - الطرف الممول لهذه الأفلام التى تنطق باللغة السائدة فيه أيضا .. الانكليزية) فإنه لا يستطيع أن يتجاوز قط كونه هو نفسه ابنًا للثقافة الأوروبية .

وانطلاقا من هذه الازدواجية تبرز هنا عدة إشكاليات تتجسد كأفضل ما يكون فى فيلمه الجديد « بوذا الصغير » :

أولا - التبسيط الشديد فى المعالجة وطريقة العرض بحيث يصبح فيلم مثل «بوذا الصغير» كما لو كان موجها أساسا للأطفال . وهو زعم ينفيه برتولوتشى بشدة مصرا على اعتباره مصنوعات للأطفال والكبار معا. وهو صادق فى تأكيد هذا بالطبع، غير أنه فى سياق رغبته فى مخاطبة جمهوره الغربى برسالة ومحتوى وعالم يختلف تماما عما يألفه هذا الجمهور بل ويستعصى إلى حد كبير على أفهام كثيرين من أفراده، فإن برتولوتشى يلجأ - ربما دون وعى منه - إلى تبسيط عمله بدرجة كبيرة، فيصبح كما لو كان موجها للأطفال على طريقة «كان ياما كان فى سالف العصر والأوان » . فمن ذا الذى يزعم من المنتمين للثقافة الغربية أنه يفهم تقاليد وثقافة البوذيين فى جبال الهملايا باستثناء الذين درسوا البوذية دراسة ملكت عليهم حياتهم بأكملها ؟!

ثانيا - رغم حرصه الشديد على فهم المحيط الذى يتعامل معه فإن برتولوتشى لا يملك أن يمنع نفسه - وهو القادم من محيط ثقافى شديد الاختلاف - من الوقوف بدهشة أمام كثير من الألغاز - أو هى على الأقل تبدو له كذلك - حتى لو كان الأمر لا يتجاوز إحدى العادات البوذية مثل خلع الأحذية داخل المنازل والجلوس على الأرض - كما نشاهد فى «بوذا الصغير» وبتركيز شديد من خلال استخدام اللقطات القريبة المكبرة لتفاصيل المشهد، ثم جعل الطفل الأمريكى «جيسى» يهتف فى دهشة هى دهشة المشاهدين جميعا، موجها حديثة للكاهن الكبير « اللاما نوربو» : ولماذا تخلعون الأحذية وتجلسون على الأرض ؟

ثالثا - يرتبط هذا الوقوف المندهش أمام بعض العادات والأقوال والتفاصيل الخاصة بالميثولوجيا البوذية، بأسلوب سينمائى - أو بالأحرى طابع فى التصوير السينمائى - تغلب عليه النظرة الأكزوتية المبهرة بتضاريس الطبيعة تارة، أو التصاميم المعمارية للمعابد البوذية والإكسسورات الملونة البديعة النقوش المعلقة على جدرانها تارة أخرى . وهكذا يصبح الجمال الشديد فى الصورة بدرجات اللون البرتقالى فى المشاهد التى تدور فى نيبال، أو بغلبة الزرقة على المشاهد التى فى سييتل، مقصودا لذاته ولإرضاء النزعة الجمالية عند مدير التصوير فيتوريو ستورارو. ولاشك اننا نستقبل هذا بعيون تملؤها الغبطة والدهشة .. لكن القاعدة تقول لنا إن الدهشة تقلل كثيرا من فرصة إعمال الفكر، وأن اللمعان الخارجى للأشياء فى الصورة المبالغ فيها والتى تدخل فى صنعها ولا شك، مصمم ومنسق الديكورات، ربما جاء مناقضا لمحتوى عمل فنى موضوعه الأساسى هو فيلسوف (أو نصف إله !) اعتمدت فلسفته « التقشف » منهجا فى البداية، ثم « التأمل الصوفى » حتى نهاية حياته المفترضة . ولكن برتولوتشى سوف يقول لنا بالتأكيد إنه يقصد الاحتفال بالحياة فى مواجهة الموت، وأن موضوعة الموت، وهو الشغل الشاغل لبوذا الأكبر، تم نفيها على الصعيد الروحى بالترويج للكرة « تناسخ الأرواح» أو « الإحلال » أى حلول روح لجسد فى جسد آخر بعد موت الأول ومغزاها أن الحياة الإنسانية تستمر إلى الأبد، وأن هذا هو مصير الإنسان الذى أغفلته الفلسفات المادية والعدمية الأوروبية .

ومن الممكن اعتبار « بوذا الصغير» الفيلم بأسره، رحلة تبسيطية فى حياة وأفكار بوذا الذى أعلن منذ شبابه المبكر قبل ألفين وخمسمائة عام - حسب الأسطورة - التصدى للمعاناة والتغلب على الموت بالفكر .

وهذا هو الشغل الشاغل اليوم لفنان السينما الإيطالى الكبير برتولوتشى الذى عاش تجربة الحلم اليوتوبى بالجنة الشيوعية المنشودة فى الستينيات حتى انتفاضة ١٩٦٨ الشهيرة التى كانت تبشر بتغيير المجتمع، ثم أصابه الاكتئاب الحاد وظل يلازمه لسنوات بعد انتكاسة الحلم بالتغيير الثورى، فارتد إلى فحص تناقضات الفرد مع حركة لا تملك فعل التغيير، ووصل حتى إلى التشكك فى الماضى الثورى فى « استراتيجية العنكبوت»، ثم إلى محاكمة الحضارة المعاصرة التى عليها نمط ثقافى مزيف فى « التانجو الأخير» وعاد إلى طرح تشككه فى بعض المقولات الثابتة (الماركسية بالضرورة) حول تلوث البرجوازى ونقاء البروليتارى، وأن قدم تحليلا رومانسيا شعبيا للفاشية فى فيلمه المهم «١٩٠٠»، ثم انتقل إلى الفرويدية وطرح الأوروبية وطرح الأوديبية والليبدو

الإشارات والتنبيهات

فى «القمر» (لالونا) . وها هو ذا يصل فى بحثه الشاق على المستوى الآخر، أى المستوى الماورائى وجوهره فكرة الموت أو ما بعده ـ إلى البوذية لأنها توفر الإحساس بالأمان المطلق الأبدى ... فهنا لا توجد جنة ولا نار، لا عقاب ولا حساب ولا مصير غامض يتحدد بعد زوال البشرية، بل تجدد مستمر بواسطة «التناسخ»، وسعادة كامنة فى النفس بفضل التأمل الصوفى، وترك الصراعات الأرضية خارج الجسد والعقل .

يقول برتولوتشى إنه أراد أن يكون «بوذا الصغير» بمثابة درس لمن يجهلون البوذية .. وأن تحوله من الماركسية والفرويدية إلى البوذية من الممكن فهمه فى ضوء أن كلا من الماركسية والفرويدية وضعا الإنسان فى بؤرة الاهتمام فى حين جعلت البوذية الإنسان محور العالم، فقد رفضت فكرة الله تماما وجعلت الإنسان نفسه إلها!

وهذا هو نوع «اليوتوبيا» الجديدة التى توصل إليها برتولوتشى بعد أن تعمق احساسه بانعدام اليوتوبيا أو استحالة تحقيقها بعد سقوط جدار برلين.. فالآن استحال «الشرق» الشيوعى إلى غرب شبه رأسمالى لكن الجنة الموعودة لم تتحقق كما لم تتحقق من قبل فى إطار «الجنة الشيوعية» المزعومة غير أن السؤال الكبير يظل «ومتى كانت اليوتوبيا بديلا للواقع؟»

هذا السؤال لايشغل بال برتولوتشى كثيرا ولانظن أنه سيعود ليشغله فى المستقبل، فاهتمامه بالواقع وعلاقته هو بهذا الواقع فى وطنه إيطاليا، وفى بقعته الثقافية (أوروبا) تضاءل. وبدلا من البكاء على أطلال الماضى، أو الغرق فى سحابات المخدرات كبطل سيرجيو ليونى فى «ذات مرة فى أمريكا» يلجأ برتولوتشى إلى الحلم البوذى كملجأ صاف وبرىء ونقى، والأهم «شرقى من بلاد الحكمة»، كبديل لإحساسه بالعجز الشخصى والوهن الإبداعى.

لذلك ليس من المستغرب أن كل أفلام «الثلاثية» تفتقر إلى التماسك والتعبير المتألق الأصيل عن الذات والعالم كما كان الأمر مع فيلم مثل «التانجو الأخير» أو «المتوافق»، بل إن التخبط والافتعال فى السرد والترهل فى الإيقاع والبرودة المميتة للشخصيات، هى السمات القاتلة فى أفلامه الثلاثة الأخيرة.

هنا.. فى «بوذا الصغير» ـ كما كان الأمر فى «الإمبراطور الأخير» يعتمد برتولوتشى بناء يقوم على المونتاج المتوازى بين خطين: الخط الأول يصور بوذا قبل أن يصبح «بوذا» أى منذ أن كان بعد الشاب «سيداراتا» ابن الملك، الذى يعيش فى رخاء وهناء، يحصل على كل مايرغب ويريد من متع الحياة، إلى أن يكتشف ذات يوم ـ وبالمصادفة ـ الشيخوخة والمعاناة الإنسانية والموت، فينبذ عالمه، ويرحل متخليا عن كل مظاهر الرخاء ليعيش فى الغابة حياة الزهد والتقشف مع خمسة من الزاهدين أمثاله، ثم يكتشف بعد ستة أعوام قضاها فى التقشف الشديد والجوع، لايشرب ورجاله سوى مياه الأمطار، ولا يأكل إلا ماتوفر من أرز قليل، يكتشف أن الخلاص البشرى لايكمن فى التقشف وعذاب النفس، بل فى التأمل.

هذه القصة بكل تفاصيلها الممتعة والموحية والتى ربما تذكرنا بالطريقة التى يصنع بها سبيلبرج أفلامه المسلية، نراها من خلال مطالعة الطفل جيسى لكتاب مصور أهداه له الدلاى نوربو، تارة بتعليق صوتى من الطفل نفسه، أو من الدلاى أو بصوت الأم وهى تقرأ لابنها من صفحات الكتاب.

والقصة تتقاطع وتتداخل من خلال المونتاج المتوازى مع الخط الثانى الذى نتابع فيه قصة بحث الدلاى نوربو وأتباعه عن طفل يخلف الكاهن الأعظم أستاذ نوربو الروحى ورمز الحكمة للبوذيين فى هضبة التبت، والذى توفى قبل ٩ سنوات ويعتقد أن روحه ـ حسب نظرية التناسخ ـ حلت بروح طفل ولد فى نفس الساعة واللحظة.

البحث يستقر عند «جيسى».. الطفل الأمريكى الأشقر الذى يعيش مع والديه فى منزل فخم بمدينة سيتيل الأمريكية ويتعرف الدلاى على الأسرة ويقدم الكتاب لجيسى الذى يشعر بفرح طفولى ورغبة فى التعرف على العالم الذى يصفه له الدلاى. فالأخير يقترح أن يذهب به إلى التبت للتيقن من كونه بوذا لكن الوالدين يعارضان ثم يقع حادث يروح ضحيته شريك الأب فى التجارة، وبتأثير الحزن الشديد على زميله وصديقه، ولأنه وجد نفسه يقف فى مهب الريح اقتصاديا، يوافق الأب ـ ليس فقط على رحيل ابنه ـ بل على أن يصطحبه بنفسه مع الدلاى إلى تلك الجهة الأخرى من العالم.

وهناك نجد طفلين آخرين: ولدا وفتاة، تنطبق عليهما المواصفات نفسها.

تتبدى رؤية بوذا للأطفال الثلاثة، ويشهدون معجزة تغلب بوذا على إله الشر «مارا»، وكيف تتحول كتل النار التى يقذفها مارا تجاه بوذا إلى آلاف الورود التى تتساقط من السماء فيصيب منها الأطفال الثلاثة أيضا.

هنا يجعل برتولوتشى الماضى يتداخل مع الحاضر، بوذا العظيم الغابر، مع ورثة الفلسفة البوذية لكن منعرجات كثيرة وشطحات برتولوتشية تعوق انسيابية هذا البناء، بل وتجعل دوافع بعض الشخصيات تفتقر إلى المصداقية. فكيف

يمكن أن يوافق الأب الأمريكى المنتمى إلى الطبقة الوسطى على اصطحاب ابنه لتعميده «بوذا» صغيرا رغم معارضته الواضحة بل واستراباته فى الكهنة البوذيين من البداية؟ وكيف يمكن أن يبتلع المشاهدون تبريرا - كموت رفيق عمل - لذلك التحول الكبير؟

هناك أيضا بعض التعارضات الساذجة فى الفيلم كما يفعل برتولوتشى (كاتب القصة) عندما نرى الأم فى اللقطة الأخيرة حاملا فى الشهر الأخير، بعد أن رأينا «جيسى» ينثر مع والده رماد الدلاى نوربو فوق سطح البحر!

والطبيعى أن حماس برتولوتشى لموضوعه، يجعله يخلق تناقضا بين الطبيعة الصامتة (الزرقاء) الميتة فى سيتل، والطبيعة المتفجرة النارية المتدفقة بالحيوية والحياة (البرتقالية) فى التبت!

والأكثرمدعاة للحسرة بعد هذا كله، أن مخرجا كبيرا بقيمة برتولوتشى على الرغم من براعته الشديدة فى إخراج أصعب المشاهد، يعجز عن ضبط إيقاع فيلمه فيسقط فى النهاية فى الرتابة والتكرار.

«بوذا الصغير» خاتمة ثلاثية حقق جزؤها الأول «الإمبراطور الأخير» نجاحا جماهيريا بسبب طزاجة الاكتشاف وفشل الجزءان الأخيران. والخوف كل الخوف أن يتلقف ستيفن سبيلبيرج «الموضة» الصينية أو البوذية الاستشراقية فيتحفنا بملحمة كبرى عن «مغامرات بوذا وأتباعه فى جبال الهيمالايا» فتبتلع أفلام برتولوتشى الثلاثة فى ضربة واحدة! ■

أ . ع

فرنسا

تاريخ النساء

قا يطلق النقاد على جورج دوبى المفكر الفرنسى العالمى المعروف لقب المؤرخ بلا حدود.

فهو يمتاز بشهرة عالمية تفوق دراساته التخصصية فى القرون الوسطى وأعماله المعروفة حول الذهنيات. وهو مفكر أكاديمى رسخت أفكاره فى العمل الجامعى والعلمى بالكولاج دى فرانس.

ولدوبى عدة مؤلفات أهمها على سبيل المثال تاريخ الحياة الخاصة وتاريخ النساء ودراسات عديدة حول القرون الوسطى منها كتاب «عام ألف» وصدر عام ١٩٦٧ و«أحد بوفين» عام (١٩٧٣) و«تاريخ فرنسا الريفى» (عام ١٩٧٥) و«المارشيل جييوم» (عام ١٩٨٤) ويختم كتابه «تاريخ النساء» (من خمسة أجزاء) بتساؤل حول ما إذا كانت حركة تحرير المرأة تجسد مستقبل العالم وتمثله.

فيجيب قائلا إن دور الحلم لايقل فاعلية عن دور الواقع. كما يرى أن على دراسة التاريخ أن تضع فى عين الاعتبار العناصر غير المادية والذهنيات المختلفة للشعوب. ويبنى جورج دوبى المتخصص فى تاريخ القرون الوسطى دراساته على هذا الأساس.

وبدا دوبى وكأنه مهندس أو معمارى أو عالم من علماء الآثار فى كتابه «تاريخ النساء» (١٩٩١) لما يحتوى عليه الكتاب من تدقيق تفصيلى.

إلا أنه ساهم أساسا فى إخراج فترة العصور الوسطى من الظلام الذى كان مفروضا عليها ثم تخصص فى إشكالية الذهنيات كما يدل على ذلك «تاريخ الحياة الخاصة» و«تاريخ النساء» (عام ١٩٩١).

لكنه لم يسجل أية تحولات تاريخية فى مؤلفاته. فقط تتبع التطور الطبيعى للتاريخ وبدأ بدراسة الأسس المادية للعلاقات الاجتماعية. وفى الوقت نفسه درس العلاقات الأسرية وصلات القرابة والعلاقات الأساسية للإنتاج والعلاقات بين الرجال والنساء. واهتم أيضا بالعلاقات الخاصة للنساء فى ذلك العصر.

وحاول خلال عشر سنوات أن يفهم الأوضاع النسائية داخل المجتمعات الإقطاعية ونشر القصص التاريخية الشهيرة للنساء فى القرون الوسطى.

وفى مثل هذه المشكلة اعتمد المؤرخ الشواهد النادرة والشهيرة والوثائق المهمة المأخوذة من أرشيف السلطة الملكية والدينية فضلا عن النصوص الحكومية ويقول «إننا نعرف جيدا الحياة العامة فى حين أن الحياة الخاصة لاتقل فى أهميتها عن الحياة العامة لأن أحدا لايتحدث عنها كثيرا. ونعرف طابع الرجال فى ذلك العصر بينما نجهل طابع النساء فقد كان مصرحا للرجال فقط بالاطلاع على الثقافات والتعليم العالى وكان الرجال وحدهم القادرين على تقديم أدلة وشواهد على كل ما كانوا يفكرون فيه».

الإشارات والتنبيهات

والمعروف أن تاريخ النساء كان له بالغ التأثير فى إزالة الفكرة القديمة القائلة بأن المرأة لاتصلح لأن تكون أداة تاريخية. وتقوم اليوم عديد من جامعات أوروبا وأمريكا بدراسات حول هذا الموضوع.

ثم علق جورج دوبى قائلا: «الاهتمام بتاريخ النساء شىء جديد جدا. الحركات النسائية العالمية هى أول من اتجه إلى الدراسة. فكانت المؤرخات النساء هن اللائى كانت لهن الأسبقية فى طرق هذا المجال وبدأت هذه الدراسة فى إنجلترا منذ خمسين عاما ثم انتشرت بعد ذلك فى أوروبا كلها وفرنسا التى نشط فيها الاهتمام بتاريخ المرأة منذ أكثر من ثلاثين عاما. ميشيل بيروه واحدة من الرائدات فى هذا المجال. فتاريخ المرأة غير منفصل عن حركات تحريرها. تدرس تاريخها من خلال علاقاتها بالرجال ولانستطيع أن نتحدث عن تاريخ المرأة دون أن نذكر دور الرجل فيه ولانستطيع الحديث عن تاريخ الفلاحين دون الحديث عن تاريخ البلد الذى يعيشون فيه ولهذا السبب أصبحت المرأة تقوم بأداء وظيفتها فى التاريخ.

فى الوقت الذى ضعفت فيه الحركات النسائية ولكن هناك من يحاول إعادة تنشيط هذه الحركات وتنظيمها من جديد.

فقد تحول المجتمع فى القرن العشرين وتغير تغيرا جذريا. منذ نشأة التاريخ والمجتمع البشرى ينظر إلى المرأة على أنها كائن ضعيف يجب أن يؤدى كل فروض الطاعة للرجال الأقوياء ولأول مرة فى بداية هذا القرن تحصل المرأة على المساواة.

فهو تحول جذرى أعاقته عواقب وخيمة. لكنها مساواة جزئية فى حدود إمكانات العالم الغربى الحديث.

حدث إذن تطور حقيقى فى الحركات النسائية داخل المجتمعات الغربية. لم يظن أحد أن هذه الحركات سوف تتوسع وتنتقل إلى دول أخرى فى العالم. فالنساء الغربيات قد حققن انتصارا كبيرا لكنهن تعرفن جيدا أنهن لا يستطعن أن ينهضن دون مساندة الرجال. فأصبح ليس هناك فرق بين رجل وامرأة فى الحقوق والواجبات.

فتطورت الفكرة القديمة القائلة بأن الاختلاف ليس اختلافا فى المطالبة بالمساواة الميكانيكية لكنه اختلاف فى المساواة الخاصة بكل فرد وفقا لظروفه الخاصة وللنوع جنسه.

صحيح أنه يجب أن نضع فى عين الاعتبار الاختلاف الطبيعى فى النوع والجنس. فالمساواة نسبية وليست كما يتصورها بعضهم. فهناك بعض الفروق فضلا عن الاختلافات البيولوجية بين الجنسين وبعض التغيرات الاقتصادية والتقنية التى أدت إلى اختلاف فى مستوى المعيشة بين الرجل والمرأة وخاصة من ناحية الإنتاج.

والجدير بالذكر أن الدراسات حول تاريخ المرأة الأفريقية واليابانية نادرة جدا. ذلك لأن الغرب يجهل كثيرًا عن الثقافات البعيدة عنه وعن تقاليده وهنا نتساءل ما إذا كانت الأنماط الأوروبية والأمريكية للنساء خليقة بأن تتلاءم مع النماذج الأخرى فى العالم؟

المؤكد أن القيم فى الغرب تختلف الاختلاف التام عن القيم فى البلاد الأخرى وخصوصا بلاد العالم الثالث. كما أن هناك بطئا شديدا فى تطبيق الديمقراطية فى عمليات مساواة المرأة وتحريرها من القيود التى فرضها عليها المجتمع. ■

بثينة رشدى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب